

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

3-4
1955

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

ANUL II

3—4

IULIE — DECEMBRIE 1955

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

COMITETUL DE REDACȚIE

ACADEMICIAN G. OPRESCU—redactor responsabil ; ACADEMICIAN MIHAIL JORA; ACADEMICIAN DUILIU MARCU; K. H. ZAMBACCAN, membru corespondent al Academiei R.P.R.; I. JALEA, membru corespondent al Academiei R.P.R.; ZENO VANCEA; ION BREAZUL; S. ALTERESCU; TUDOR ANDREI; MIRCEA POPESCU.

SUMAR

TRAIAN SĂVULESCU,	George Enescu.....	11
MIHAIL JORA,	George Enescu, întemeietor de școală muzicală românească ..	19

ARTĂ POPULARĂ

FLOREA BOBU FLORESCU,	Interpretarea elementelor etnografice de pe monumentul de la Adamklissi (Tropaeum Traiani)	29
GH. FOCȘA,	Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova	81

ARTĂ MEDIEVALĂ

M. BERZA,	Ultimul manuscris miniat din epoca lui Ștefan cel Mare	109
TEODORA VOINESCU,	Zugravul Pirvul Mutul și școala sa.....	133

ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

G. OPRESCU,	Date noi despre anii de formație a lui Nicolae Grigorescu	161
K. H. ZAMBACCIAN,	Camil Ressu	167
AMELIA PAVEL,	Aspecte ale caricaturii politice românești în secolul al XIX-lea	177
ION FRUNZETTI,	Sculptorul D. Paciurea	203
BARBU BREZIANU,	Un desenator progresist în epoca dintre cele două războaie – Nicolae Cristea (1908-1936).....	235

TEATRU

SIMION ALTERESCU,	Începuturile criticii teatrale românești	265
FLORIN TORNEA,	Eminescu despre caracterele dramatice	285
ANCA COSTA-FORU,	C. A. Rosetti și arta actorului	301

NOTE ŞI DOCUMENTE

Ceva despre viaţa culturală a Cîmpulungului din Muscel în secolul al XVI-lea (G. Oprescu).....	323
Călători străini din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea despre monumentele de artă ale oraşului Iaşi (H. Stănescu).....	324
Un tip ceramic necunoscut din veacul al VI-lea e.n. (R. Florescu).....	338
Întîia piatră de mormînt a lui Matei Basarab (Aurelian Sacerdoţeanu şi Stelian Metzulescu).....	342
Contribuţii la cunoaşterea activităţii pictorului I. D. Negulici (George Potru).....	351
Însemnări despre un pictor ardelean necunoscut din secolul al XIX-lea: Sava Popoviciu Săvoiu (23 octombrie 1818—29 martie 1906 (Iuliu Bielz, Cornel Irimie şi Vlad Florescu).....	364
Documente referitoare la Theodor Aman (Radu Bogdan).....	367
Mărturii asupra activităţii lui Millo în Franţa (Mihai Florea).....	383
Prime audiţii de muzică rusă în concertele simfonice din Bucureşti (Fernanda Foni).....	384
Două liduri necunoscute în opera lui George Enescu (Barbu Brezianu)....	390

RECENZII

G. OPRESCU, Sculptura statuară rominească (Tudor Vianu)	399
G. OPRESCU, Szathmary (B.B.)	400
I. JIANU, Ştefan Dimitrescu (B.B.)	401
MIRCEA POPESCU, Sava Henţia (I.F.)	401
K. H. ZAMBACCIAN, N. Tonitza (A.P.)	402
LELIA RUDAŞCU, N. Grigorescu (A.P.)	403
PETRU COMARNESCU, Luchian (T. E.)	403
PAUL CONSTANTIN, Grafica politică a lui Iser (A.P.)	405
Repertoriul lucrărilor redactate în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. de la 23 august 1954 pînă la 31 decembrie 1955	407

СОДЕРЖАНИЕ

ТРАЯН САВУЛЕСКУ,	Джордже Энеску	11
МИХАИЛ ЖОРА,	Джордже Энеску — основоположник школы румынской музыки	19

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

ФЛОРИА БОБУ ФЛОРЕСКУ,	Толкование этнографических элементов на памятнике в Адамклесии (Tgorean Traian)	29
Г. ФОКША,	Декоративные элементы землянок юга области Крайовы	81

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

М. БЕРЗА,	Последняя лицевая рукопись эпохи Стефана Великого	109
ТЕОДОРА ВОЙНЕСКУ,	Живописец Пырвул Мутул и его школа	133

НОВОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Г. ОПРЕСКУ,	Новые данные о годах формирования Николая Григореску	161
К. Х. ЗАМБАКЧАН,	Камил Рессу	167
АМЕЛИЯ ПАВЕЛ,	Румынские политические карикатуры XIX века	177
ИОН ФРУНЗЕТТИ,	Скульптор Д. Пачурия	203
БАРБУ БРЕЗЯНУ,	Прогрессивный рисовальщик периода между первой и второй мировой войной — Николае Кристи (1908—1936)	235

ТЕАТР

СИМИОН АЛТЕРЕСКУ,	Начала румынской театральной критики	265
ФЛОРИН ТОРНЯ,	Эминеску о драматических характерах	285
АНКА КОСТА-ФОРУ,	К. А. Росетти и искусство актера	301

Л. ПӘДЕЖДЕ,	От хора штаба армии до консерватории в Бухаресте	313
-------------	---	-----

ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТЫ

Некоторые данные о культурной жизни Кымпудунг-Мусчела XVI века (Г. Опреску)	323
Иностранные путешественники во второй половине XVIII века и пер- вой половине XIX века о памятниках искусства города Яссы (Х. Стэнеску)	324
Неизвестный тип керамики VI века н. э. (Р. Флореску)	338
Первый надгробный памятник Матей Басараба (А. Сачердотяну и С. Метэулеску)	342
К вопросу о деятельности живописца Н. Д. Негулича (Ж. Понтра)	351
Заметки о неизвестном трансильванском живописце XIX века (Ю. Билэ, К. Иримие и В. Флореску)	364
Документы, касающиеся Теодора Амана (Р. Богдан)	367
Новые данные о деятельности Милло во Франции (М. Флоря)	383
Первые исполнения русской музыки на симфонических концертах в Бухаресте (Ф. Фони)	384
Две неизвестные песни Джордже Энеску (Барбу Брезяну)	390

РЕЦЕНЗИИ

Г. ОПРЕСКУ, Румынская скульптура статуй (Т. Виану)	399
Г. ОПРЕСКУ, Сатмари (Б. Б.)	400
И. ЖИАНУ, Штефан Димитреску (Б. Б.)	401
М. ПОПЕСКУ, Сава Гешпил (И. Ф.)	401
К. Х. ЗАМБАКЧАН, Н. Тоница (А. П.)	402
Л. РУДАШКУ, Н. Григореску (А. П.)	403
П. КОМАРНЕСКУ, Лукиан (Т. Е.)	403
П. КОНСТАНТИН, Политическая графика Изера (А. П.)	405
Указатель работ, отредактированных в Институте истории искусства Академии РНР с 23 августа 1954 по 31 декабря 1955	407

SOMMAIRE

TRAIAN SĂVULESCU,	Georges Enesco	11
MIHAIL JORA,	Georges Enesco, fondateur de l'école musicale roumaine	19

ART POPULAIRE

FLOREA BOBU FLORESCU,	Interprétation des éléments ethnographiques qui se trouvent sur le monument d'Adamklissi (Tropaeum Trajani)	29
GH. FOCȘA,	Éléments décoratifs des huttes du sud de la région de Craiova	81

ART MÉDIÉVAL

M. BERZA,	Le dernier manuscrit à miniatures de l'époque d'Etienne le Grand	109
TEODORA VOINESCU,	Le peintre Pîrvul Mutul et son école	133

ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

G. OPRESCU,	Nouvelles données sur les années d'apprentissage de Nicolae Grigoresco	161
K. H. ZAMBACCIAN,	Camil Ressu	167
AMELIA PAVEL,	Quelques aspects de la caricature politique roumaine au XIX ^e siècle	177
ION FRUNZETTI,	Le sculpteur D. Paciurea	203
BARBU BREZIANU,	Un dessinateur progressiste entre les deux guerres mondiales Nicolae Cristea (1908-1936)	235

THÉÂTRE

SIMION ALTERESCU,	Les débuts de la critique théâtrale roumaine	265
FLORIN TORNEA,	Opinions d'Eminesco sur les caractères dramatiques	285
ANCA COSTA-FORU,	C. A. Rosetti et l'art de l'acteur	301

L. NĂDEJDE,	Du choeur de l'Etat major de l'armée au Conservatoire de Bucarest	313
-------------	---	-----

NOTES ET DOCUMENTS

Quelques données sur la vie culturelle de Cîmpulung (Muscel) au XVI ^e siècle (G. Opreșcu)	323
Voyageurs étrangers de la seconde moitié du XVIII ^e siècle et de la première moitié du XIX ^e parlant des monuments d'art de la ville de Jassy (H. Stănescu)	324
Un type inconnu de céramique du VI ^e siècle de n.è. (R. Florescu)	338
La première pierre tombale de Matei Bassarab (Aurelian Sacerdoțeanu et Stelian Metzulescu)	342
Contribution à la connaissance de l'activité du peintre I. D. Negulici (George Potra)	351
Notes sur un peintre transylvain inconnu du XIX ^e siècle: Sava Poppoviciu Săvoiu (23 octobre 1818—29 mars 1906) (Iuliu Bielez, Cornel Irimie et Vlad Florescu)	364
Documents ayant trait à Theodor Aman (Radu Bogdan)	367
Témoignages de l'activité de Millo en France (Mihai Florea)	383
Premières auditions de musique russe aux concerts symphoniques de Bucarest (Fernanda Foni)	384
Deux lieder inconnus dans l'œuvre de Georges Enesco (Barbu Brezianu)....	390

COMPTES RENDUS

G. OPREȘCU, La sculpture statuaire roumaine (Tudor Vianu)	399
G. OPREȘCU, Szathmary (B.B.)	400
I. JIANU, Ștefan Dimitrescu (B.B.)	401
MIRCEA POPESCU, Sava Henția (I.F.) ..	401
K.H. ZAMBACCAN, N. Tonitza (A.P.)	402
LELIA RUDAȘCU, N. Grigoresco (A.P.)	403
PETRU COMARNESCU, Luchian (T. E.) ..	403
PAUL CONSTANTIN, La graphique politique d'Iser (A.P.)	405
Répertoire des travaux rédigés à l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie de la R.P.R. du 23 août 1954 au 31 décembre 1955.....	407

de ACADEMICIAN TRAIAN SĂVULESCU

S ase luni s-au împlinit de la moartea unuia dintre cei mai mari creatori și interpreți în muzică ai veacului în care trăim, mândria poporului nostru, George Enescu. Zvîcnirile durerii din inimi nu s-au potolit, vâlul cernit mai stăruie și ne împiedică vederea, ca să putem cuprinde printr-o cercetare mai de aproape personalitatea lui covârșitoare de compozitor, violonist, pianist, dirijor și pedagog întemeietor de școală.

Poporul nostru vrednic, cumpănit, muncitor, înzestrat cu neasemuite daruri, a zămislit mulți cameni de știință și artiști valoroși a căror faimă a trecut granițele și cărora poporul le-a arătat prețuire și dragoste, dar nici unul pînă în prezent nu poartă nimbul nepieritor al geniului universal recunoscut și nu a pătruns mai adînc în inima oamenilor ca George Enescu.

Fără îndoială, George Enescu aparține întregii umanități de pe glob, dar înainte de toate și mai ales el este al nostru, al pămîntului patriei, care i-a fost nesecat izvor al inspirației, al poporului românesc către care și-a ținut ațintită privirea pînă în anii din urmă, cînd nostalgia plaiurilor și cîmpului cu chilimuri de flori și spice l-a îndemnat să-și aștearnă gîndurile într-o fantezie românească, ultima a lui creație.

Ce l-a îndemnat pe George Enescu, ca din îndepărtata străinătate, sfărîmînd lanțurile vrăjmașe ale bolii care i-a smuls mai întîi arcușul și apoi bagheta, dar nu a fost în stare să-i stăvilească bătăile inimii și să-i împîcloșeze limpezimea minții, să se înalțe pe aripi de gînduri și visuri, căci putere trupească nu mai avea, ca să transmită posterității ca un talisman, ultima lui vibrație de artist, zicînd parcă: « *Sînt al vostru și nu v-am uitat, așa cum voi nu m-ați dat uitării* ». George Enescu nu putea face altfel, pentru că ceea ce era mai puternic întipărit în el a fost țara și poporul pentru a căror ridicare culturală și artistică n-a cunoscut odihnă.

Ceea ce este esențial și durabil în opera lui Enescu izvorăște din străfundurile de simțire ale poporului, deși, prin educația sa profesională, a asimilat și unele influențe străine.

* Cuvîntare rostită la ședința solemnă consacrată memoriei marelui muzician român acad. George Enescu, din 21 octombrie 1955, la Ateneul R.P.R.

A ascultat cu băgare de seamă freamătul din adîncuri și de departe al poporului, i-a cunoscut viața, s-a inspirat din lupta lui și a tuturor popoarelor lumii pentru dreptate și fericire, din năzuința lui pentru frumos.

Viața care ne înconjoară este infinit de bogată, infinit de variată. Fiecare zi dă naștere noului, iar Enescu a năzuit fără răgaz, împingînd și pe alții spre ceea ce este nou, cîntînd sfios frumusețea veșnic schimbătoarelor lucruri, fie folosind în compozițiile sale fondul național, fie folosind limbajul, forma națională. Componentele artei lui complexe își trag obîrșia din bucuriile și jalea poporului, din ceea ce cerul și pămîntul unde s-a născut i-au întipărit în suflet. Din comoara de simțire a poporului și din frumusețea peisajului armonios al patriei, a tors caier de artă, pe care cu măiestrie l-a folosit, vrăjind omenirea din toate ungherele celor două emisfere ale pămîntului.

Muzica este arta cea mai grăitoare, cea mai răscolitoare a sufletului omenesc. Ea însoțește pe om din leagăn. Tot ce este omenesc își găsește expresia în muzică: bucurie, fericire, nădejde, suferință, deznădejde, curaj, avînt, iubire, ură.

Înzestrat cu o sensibilitate care s-ar fi rătăcit pe drumurile necunoscute ale curiozității artistice, dacă nu ar fi fost disciplinată de inteligență, și de o inteligență sclipitoare, care ar fi putut să-l îndemne la creații seci cerebrale, dacă nu ar fi fost încălzită de sensibilitate, George Enescu a fost în veacul acesta de dărîmări bestiale și de înălțări sublime, un tălmăcitor desăvîrșit al sufletului omului. Sensibilitatea i-a dat putința să înalțe arta lui la nivelul unei creații curate, nobile, iar inteligența i-a servit ca să o îmbrace în veșmînt solemn, grav, maiestos, potrivit măsurii inspirației.

Spirit clar, echilibrat și cuprinzător, unii inițiați ar spune cu adevărat cartezian; eu afirm însă cu tărie că era de cea mai neaoșă valoare romînească.

Enescu și-a însușit o vastă cultură literară, estetică, filozofică, istorică, mai ales în legătură cu muzica. Aceasta l-a ferit de beția succesului, de amețea gloria, care l-a îmbrățișat de timpuriu, de trufie egocentrică; aceasta l-a menținut pe poziția de necruțată exigență față de artă, față de el ca om, iubitor de oameni, drept și generos. Cei care au avut fericirea să-l apropie au fost fermecați de modestia și deferența lui față de oricine. Iată ce povestește Gala Galaction despre George Enescu, cînd a fost ales președinte al Societății romîno-maghiare și a trebuit să rostească un cuvînt, care a fost admirabil în simplitatea și ingeniozitatea lui.

«Nu vă felicitați prea călduros pentru alegerea noului președinte. Nu sînt orator. Nu am darul improvizației!... și am distracțiile și clipele de absență ale tuturor muzicanților... Dar poate că vom găsi vreun mijloc de a îmbunătăți situația... Dați-mi voie să vă aduc aminte de un carecare biet creștin, pe care anecdota ni-l prezintă într-o încurcătură analoagă cu a mea... Trebuia să spună pe de rost Tatăl nostru, înaintea preotului la o anumită slujbă bisericească... Dar el era uituc și numai lăutar. Cu toată străduința și deznădejdea lui, nu izbutește să învețe Tatăl nostru. Și atunci se duce la preot cu mare smerenie și cu smerită rugămintă: «Taică părinte... la fluieră-mi ușurel rugăciunea aia, că poate o prind cu arcușul...». Așa voi face și eu, cînd vor da peste mine obligațiile oratorice ale președinției».

Simplu, afectuos, lipsit de pedantism sau ostentații a atras ca un puternic magnet mulți tineri de talent care-i datoresc reușita carierii lor,

pe mulți muzicanți și amatori talentați, pe mulți prieteni care-i păstrează o amintire plină de recunoștință și de venerație profundă.

Marele violonist Yehudi Menuhim scrie într-un articol din revista «Le Mois»: «Am contractat o datorie imensă de recunoștință față de perfectul gentleman și marele muzicant care este G. Enescu, care mi-a transmis concepția sa și sentimentul său de artă pură, sentiment profund și rebel la orice compromis...». Și mai departe adaugă: «Nu atmosfera europeană mă ajută și mă inspiră, ci atmosfera personală a lui Enescu». Cîți din artiștii din țară și din străinătate nu datoresc «atmosferii lui Enescu» ceea ce sînt și ceea ce reprezintă. Jora, Lipatti, Filip Lazăr, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Sabin Drăgoi, M. Andricu, A. Mendelsohn, Alfred Alessandrescu, G. Georgescu, C. Silvestri, Vasile Filip, G. Enacovici ș. a., sînt în fruntea cohortei de artiști și muzicanți de azi și cei care trăiesc o conduc cu prestigiu. Toți sînt ucenicii lui George Enescu și au știut să-i folosească învățătura, valorificînd bogatul și variatul folclor autohton, inspirîndu-se din măiestria lui de violonist, dirijor, compozitor.

Cîți din această sală și din țara noastră nu poartă în sufletul lor un cîrmei din sufletul lui Enescu?

Sînt adînc întipărite în memoria noastră afectivă, concertele pentru vioară, cele 28 de ședințe de sonate pentru vioară și pian împreună cu Alfred Alessandrescu, concertele de muzică de cameră organizate în cicluri împreună cu diferiți pianiști, întreaga serie de cvartete ale lui Beethoven.

Prin Enescu, Menuhim a ajuns să iubească muzica romînească și să devină un aprig propagandist al ei.

Yehudi Menuhim a înregistrat pe plăci «Sonata a III-a pentru vioară și pian», iar pe programele sale figurează foarte des sonatele lui Enescu.

Potolit în gesturi, apărea închis într-o continuă visare. La audițiile din casa lui ca și la concertele din sălile publice avea darul să se concentreze dăruindu-se total execuției, fără a fi impresionat de aplauze sau ovații. Dar cînd între prieteni avea prilejul să depene amintiri din vasta-i carieră, fața lui smeadă căpăta culori de bujor și graiul lui moldovenesc nealterat, colorat, fraged și nuanțat, desfăta pe cei ce-l ascultau ca și vioara sau pianul la o audiție muzicală. Se știe că Enescu a fost ajutat de o memorie muzicală fenomenală. A dirijat din memorie simfonii, concerte, poeme. Îmi amintesc de un concert în care a dirijat «Damnațiunea lui Faust» pentru orchestră mare, cor și soliști, fără partitură, timp de 3 ore. Era uimitor! Dezrobot de paginile partiturii a putut da cea mai perfectă formă estetică execuției, revărsînd întreaga sa fire artistică. Același sentiment l-am trăit cînd am avut prilejul să-l ascult dirijînd simfoniile lui Beethoven și mai ales «Simfonia a IX-a». Dar George Enescu nu poate fi înțeles analizîndu-i izolat — mai ales acum în pripă — diferitele lui însușiri superioare. A fost un om ales, un interpret și un compozitor — artist bogat spiritualicește, cu un vast orizont, un exemplu de disciplină morală și de energie individuală, pe care le-a folosit în muncă perseverentă, zi de zi. Munca i-a fost crez. Neobosit, lăsa vioara, pentru a compune, părăsea masa de lucru pentru un concert, dădea lecții la Sienna, Paris, București sau Sinaia, oferind celor ce-l ascultau pe lingă competența lui desăvîrșită și o pildă de sforțare și necontenită prospețime. Crezul lui ca om și artist este bine cunoscut: «Să te odihnești din muncă prin altă muncă». Munca a dat splendoare și tărie nepieritoare talentului și calităților lui superioare. Cu greu ne putem închipui

un artist ajuns pe culmea atinsă de Enescu să poată mărturisi simplu și sincer ca el: « *Eu nu sînt un geniu, sînt un muzicant conștiincios și atît* ». Și totuși acest « *atît* » este perfectă întruchipare a unui geniu, cum mărturisesc mulți cronicari din țară și din străinătate. Despre Enescu ca violonist a scris Pierre Lalo că « *este unul din cei mai îndemînatici și expresivi violoniști ai epocii noastre* ». Edouard Herriot, în cartea sa despre viața lui Beethoven, consideră pe Enescu ca cel mai de seamă interpret din vremurile noastre al concertului pentru vioară și orchestră de Beethoven. Honnegger consideră « *Sonata a III-a* » scrisă în stil popular ca o manifestare capitală în repertoriul viorii în ultimii 30 de ani.

Aceleași calități se întîlnesc și la șeful de orchestră. Sobru și elegant, stăpînea ansamblul cu o autoritate de uriaș, transmițînd orchestrei și ascultătorilor căldura puternicului său temperament. Sub înrîurirea lui, instrumentele căpătau sonorități noi, mai expresive, mai fermecătoare. Virtuozitatea lui de violonist, măiestria lui de mînuitor al baghetei, nu l-au stînjenit să-și exercite misiunea de compozitor începută încă de la vîrsta de 16 ani cînd a compus « *Poema romînă* », cîntată întîia oară la Paris sub conducerea lui Colonne în anul 1904.

George Enescu a fost înainte de toate un simfonist. Muzicalitatea lui s-a desfășurat pe mai multe planuri sonore, magistral îmbinate. El avea nevoie de multiplele voci ale orchestrei. Studiind aprofundat pe marii creatori de muzică, el și-a creat stilul propriu, limbajul său muzical. Nu este în căderea mea să analizez opera de creație a lui Enescu. Ea trebuie supusă unui studiu amănunțit, pentru desăvîrșirea căruia, specialiștii muzicologi romîni trebuie să se consacre cu devotament. Ceea ce îmi îngădui să afirm, este faptul că « *Poema romînă* » și cele două « *Rapsodii* » alcătuite din teme autohtone populare, oriunde sînt executate încîntă prin verva, coloritul, căldura și dinamismul lor. Oriunde sînt executate ele aduc zvon de țară romînească. Poporul nostru muncitor înălțat la înțelegerea operei de artă și a frumousului, cere să le asculte la radio sau în concerte publice, ceea ce reprezintă unul din semnele evidente de viață nouă care crește impetuos. În America, Arturo Toscanini a repurtat succese imense cu « *Rapsodiile* » lui Enescu, iar cu ocazia unui plebiscit muzical, cum e obiceiul în S.U.A., cele mai multe voturi le-a obținut uvertura la Tannhäuser de Wagner, iar imediat după ea « *Rapsodia a II-a* » de Enescu. În afară de « *Poema romînă* » și de « *Rapsodii* », opere de tinerețe, simfoniile în număr de trei, suitele, « *Impresiile din copilărie* », octetul pentru instrumente de coardă și dextuorul pentru instrumente de suflat, precum și alte compoziții din cele 32 de opusuri numerotate, au un conținut emoțional propriu poporului nostru, și îl făcuseră pe Enescu de mult cunoscut publicului ca mare compozitor, dar compozitor romîn, așa cum era renumit ca violonist și dirijor. Creația cea mai de seamă a lui George Enescu, pentru desăvîrșirea căreia a lucrat 20 de ani, este opera « *Cedip* ». Reprezentarea ei pe scena operei din Paris este o dată importantă în istoria muzicii și a situat pe George Enescu alături de marii creatori în muzică: Bach, Beethoven, Wagner, Ceaikovski. Știința muzicală, acumulată cu multă răbdare și muncă, l-a ajutat să dea operei stilul său propriu.

Marele său prieten Pablo Casals a caracterizat-o ca « *o operă absolut originală și de o putere dramatică formidabilă* ».

Dar știința, măiestria muzicală, nu i-au alterat personalitatea, spontaneitatea de compozitor. Profesorul său, André Gédalge, spunea profetic:

«Singurul dintre toți, care, după părerea mea, are o adevărată personalitate și care nu-mi dă impresia că deformează ideile ca să le facă să apară ca noi, este George Enescu. În fond, după părerea mea, el este singurul care are în adevăr idei și suflu».

Haciaturian, adînc îndurerat de moartea lui Enescu, scrie:

«Fără îndoială că numele lui Enescu va trăi mult timp în amintirea poporului său drag, în amintirea muzicienilor din toată lumea».

Viața și opera lui George Enescu reprezintă o unitate desăvîrșită închinată scopului sublim de a-și servi patria, de a servi arta, de a servi umanitatea, pentru ridicarea omului și pentru binele obștesc. Enescu și-a îndeplinit înalta lui misiune liniștit, stăruitor, fără zgomot, fie pe meleaguri străine, fie aci, între ai săi. Pretutindeni a răscolit și a ridicat sufletele, a alinat suferințe, a încurajat cu dragoste pe cei care urcau drumul anevoios al artei. Datorită lui Enescu, poporul nostru a putut să îmbogățească tezaurul muzical mondial cu contribuțiile lui originale. A fost un patriot care pînă în ultima clipă și-a slujit poporul și cultura lui.

În anul 1936, cînd în Franța se alcătuiă Frontul popular pentru a lupta împotriva barbariei fasciste, ce avea să vină, George Enescu își dădea adeziunea forțelor democratice din România care luptau de asemenea pentru stîrpirea fascismului și înlăturarea războiului: «Spuneți tuturor — declara Enescu — că eu sînt pentru victoria rațiunii asupra forțelor care vor să țină țara noastră în întuneric și ignoranță . . . Poporul nostru, artiștii noștri, nu au decît de cîștigat de pe urma unirii forțelor democratice». Dorul și iubirea de țară au clocotit în inima lui curată pînă în clișia din urmă. Arta lui Enescu a fost indisculabil legată de patriotismul lui viu.

Suferința l-a ținut departe de cei dragi, dar dorința lui cea mai statornică a fost să se întoarcă în țară. Iată ce scrie G. Enescu într-o scrisoare adresată tov. președinte al Prezidiului Marii Adunări Naționale, cu puțin înainte de moarte:

Paris, la 26 ianuarie 1954

Mult stimată Doamnă Președinte,

Am primit scrisoarea domniei voastre din 23 noiembrie pentru care vă mulțumesc călduros și am citit-o cu mult interes.

Din nefericire Dumnezeu nu mi-a dăruit robusta domniei voastre sănătate. De doi ani forțele mele fizice au declinat considerabil și în momentul de față este cu totul peste puterile mele fizice de a întreprinde drumul pînă acasă.

Este și dorința mea cea mai statornică de a mă întoarce în țară și sper că, cu ajutorul lui Dumnezeu, și chiar al doctorilor, va veni și ziua aceasta pe care o doresc și o aștept.

Pentru moment tot ce mi-a rămas ca forță și energie le consacru pentru creațiunile mele muzicale cu care am înțeles să slujesc neamul nostru românesc.

Vă sînt foarte recunoscător și domniei voastre și tuturor acelor care vor să mă revadă din nou în mijlocul alor noștri, și vă rog să credeți că nu văd în aceasta decît mărturisirea legăturilor sufletești între țară și mine, așa cum a fost în de-a lungul întregii mele vieți.

Reînnoindu-vă expresia gratitudinii mele, vă rog a primi, Doamnă Președinte, asigurarea sentimentelor mele cele mai alese.

George Enescu

Sîntem în luna prieteniei romîno-sovietice. Atît noi, cît și oamenii sovietici asociem la bucuria acestei sărbători numele lui George Enescu, care s-a apropiat cu o caldă simpatie de muzica lui Glinka, Musorgski, Ceaikovski, Borodin și Rimski-Korsakov, de muzica poporului rus.

George Enescu s-a aflat în primele rînduri ale acelora, care în anul 1936, au preconizat apropierea de Uniunea Sovietică și de cultura cea nouă din Patria Socialismului. Semnătura lui stă în fruntea actului de constituire a asociației prietenilor Uniunii Sovietice. A fost cel dintîi care a semnat actul istoric al constituirii asociației A.R.L.U.S., căreia i-a prezis o nobilă menire în îndrumarea maselor spre înaltul cult al frumosului, care aduce alinare. Solii artei sovietice care ne-au vizitat țara au aflat lingă maestrul Enescu satisfacția clipelor de neuitat, mărturisite în nenumărate prilejuri. Ele au cimentat trainica prietenie dintre noi și poporul sovietic.

Vizita pe care maestrul Enescu a făcut-o la Moscova în anul 1946, a rămas neștearsă în amintirea tuturor celor care l-au cunoscut acolo pe George Enescu, iar la întoarcere a împărtășit bucuria de a se fi aflat la Moscova între prietenii săi dragi.

Ce ar putea să spună mai mult pentru simțămintele și gîndurile lui George Enescu, față de marea patrie a socialismului decît relatarea sa: *«Am fost aplaudat cu atîta căldură, cu atîta dragoste la concertele mele, încît am fost obligat, în ciuda oboselii și a vîrstei mele, să dau cîte două și trei bisuri. Dacă ar fi numai atît, și simt nevoia să-mi exprim gratitudinea și calda amintire ce o păstrez generosului public de la Moscova și colegilor mei, compozitorii și artiștii sovietici, precum și membrilor acelei minunate orchestre simfonice de stat din Moscova»*.

Retransmitem prietenilor sovietici acest mesaj al lui George Enescu.

Enescu s-a bucurat cînd a putut afla adevărul despre marile succese ale R.P.R. pe toate tărîmurile. Regimul nostru de democrație populară, oamenii muncii alături de artiști și cameni de știință prețuiesc și cinstesc opera lui G. Enescu și vor îndeplini tot ce este necesar ca ea să servească ca izvor de inspirație, învățătură și îndemn pentru cei de azi și cei de mîine. De pe acum s-a inițiat o serie de manifestări care nu sînt decît începutul unei mari acțiuni ce trebuie să se desfășoare metodic în viitor. Printr-o hotărîre a Consiliului de Miniștri s-a instituit concursul internațional «G. Enescu» pentru tinerii interpreți; s-au instituit cinci burse «G. Enescu», pentru studenții din ultimii ani ai conservatorului; casa de la Liveni, restaurată, va fi transformată în casă memorială; orchestra filarmonică din București îi poartă numele; Academia R.P.R., al cărei membru fondator a fost, editează un album în care vor fi cuprinse diferite momente din viața și opera lui; se va organiza un muzeu «G. Enescu» în București ș. a. Dar nu putem declara că ne-am împlinit datoria față de George Enescu și față de poporul nostru numai prin aceste înfăptuiri. Va trebui ca compozitorii și muzicologii romîni, Conservatorul de muzică, Uniunea compozitorilor, Institutul de folclor, Ministerul Culturii, Academia R.P.R., să studieze în adîncime întreaga moștenire creatoare a lui Enescu, pentru că prin ea sînt create căile de dezvoltare a muzicii Romîniei, noi și libere.

Enescu ne îndeamnă să luptăm împotriva denaturărilor în artă, împotriva formalismului, împotriva poleirii realității, împotriva superficialității, împotriva producțiilor șterse, searbăde.

Enescu a dat pildă și noi trebuie să luptăm pentru un orizont larg al concepțiilor despre artă. Izvorul nesecat al folclorului nostru poate da infinite motive de inspirație, dar nu orice bizarerie de compoziție și orice transcriere directă a temelor populare sînt dovada creațiilor artistice. Realismul operei lui Enescu ne îndeamnă să stimulăm întrecerea liberă între curentele de creație, care apar și se dezvoltă în torentul artei realismului socialist, artă mare, vie, cu un înalt conținut ideologic. Urmînd drumul deschis de George Enescu, tînăra generație de compozitori romîni, sîntem convinși, va asigura înflorirea muzicii romînești, dînd belșug de lucrări, minunate și variate, în toate genurile.

George Enescu a cunoscut splendoarea marilor săli de concert din toată lumea, iar un public instruit și rafinat îi aștepta concertele ca evenimente importante ale stagiunilor. Totuși el, răsfățatul marilor scene din lume, nu a pregetat să colinde tîrgurile și tîrgușoarele țării noastre ca să deprindă pe compatrioții lui cu subtilitatea muzicii, să le lărgască orizontul artistic, să-i facă să se prețuiască pe ei înșiși.

Pînă nu de mult, emoțiile artei — muzica, pictura, sculptura — erau rezervate unei pătri subțiri, unei minorități privilegiate și nu se lua seama cît este de bogat poporul nostru în dorințe nesatisfăcute. Dovada s-a făcut însă că el are o capacitate imensă de înțelegere, de entuziasm, de admirație, pentru tot ce este drept, adevărat, bun și frumos, și care pot să se dezvolte pînă la cele mai superioare manifestații artistice și științifice. *Poporul a cucerit sanctuare de unde nu-l va mai putea alunga nici o putere.* Înălțarea poporului pînă la sublimul artei, este moștenirea lăsată de George Enescu muzicanților și artiștilor și tuturor acelor care se străduiesc să construiască o viață luminoasă și dreaptă, îmbelșugată și fericită.

Acele minți și talente vor crea lucruri de valoare, care nu vor purcede de la artificialități și imitații străine, ci vor avea în vedere fondul statornic al poporului în mijlocul căruia trăiesc.

Ca să ajungă la împlinirea totală pe drumul frumosului, adevărului și binelui, poporul are însă nevoie de timp, de răgaz.

George Enescu a dat cea mai strălucită dovadă că nu are dreptul să se numească artist, scriitor, pictor, sculptor, muzicant, acela care nu crește o dată cu creșterea vremurilor. Artistul-cetățean de azi trebuie, ca și omul de știință, să fie un luptător activ pentru pace, un soldat de frunte în armata sutelor de milioane de oameni care duc războiul pentru eliberarea definitivă a omului.

ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Исходя из положения, что Джордже Энеску принадлежит всему человечеству, но прежде всего родной стране, автор производит в своей статье краткий анализ того, что существенно и долговечно в творчестве Энеску.

Одаренный ясным, уравновешенным, всеобъемлющим умом и большой чуткостью, Джордже Энеску был всегда беспощадно требователен к своему искусству. Он был в одно и то же время виртуозом скрипки, дирижером, композитором и педагогом. Подобно мощному магниту он привлекал много молодых сил, обязанных ему своим успехом на музыкальном поприще. Среди них автор называет Иехуди Менухима, выразившего в своей статье, помещенной в журнале «Le mois»

свою безграничную благодарность великому музыканту, каким был Джордже Энеску.

«Один из самых искусных и экспрессивных скрипачей нашего времени», как его охарактеризовал Пьер Лало, выдержанный и изысканный руководитель оркестра, пользовавшийся у него большим авторитетом, композитор, творческие силы которого опирались на глубокое знание музыки, накопленное с большим трудом и терпением и вдохновлявшийся самыми ценными произведениями неистощимо богатого румынского фольклора, Джордже Энеску посвятил свою жизнь высокой цели служения своему отечеству, своему искусству.

GEORGES ENESCO

(RÉSUMÉ)

Partant de l'idée que Georges Enesco, tout en appartenant à l'humanité entière, appartient en premier lieu à sa patrie, l'Auteur fait, dans son article, une brève analyse de ce qui est essentiel et durable dans l'œuvre d'Enesco.

Doué d'une sensibilité disciplinée par l'intelligence, esprit clair, équilibré et encyclopédique, Georges Enesco a toujours été d'une implacable exigence pour son art. Violoniste, chef d'orchestre, compositeur et pédagogue tout à la fois, Georges Enesco, comme un puissant aimant, a attiré bon nombre de jeunes gens qui lui doivent le succès de leur carrière. Parmi ceux-ci, l'Auteur cite Jehudi Menuhim qui, dans un article publié dans la revue « Le mois », exprime toute sa reconnaissance au grand musicien que fut Georges Enesco.

Pierre Lalo le caractérise comme « un des plus expressifs et des plus habiles violonistes de notre époque »; chef d'orchestre sobre et élégant, il domine l'ensemble orchestral avec une autorité de géant; compositeur dont la force créatrice s'appuie sur une science musicale accumulée à force de patience et de travail et dont l'inspiration s'abreuve aux sources les plus valables de l'inépuisable folklore roumain, Georges Enesco a voué toute sa vie au but sublime de servir sa patrie et son art.

GEORGE ENESCU, ÎNTEMEIETOR DE ȘCOALĂ MUZICALĂ ROMÎNEASCĂ *

de ACADEMICIAN MIHAIL JORA

Faptul de a aduce în fața dv. un prinos amintirii aceluia ce a fost George Enescu, mă tulbură și mă neliniștește.
Mai întâi pentru că iau cuvîntul pentru întâia oară în acest loc, lăcaș suprem de cultură, în fața unui auditoriu alcătuit din cei mai reprezentativi oameni de știință și de artă ai țării romînești.

Iar, în al doilea rînd, pentru că subiectul conferinței ce mi s-a făcut cinstea de a mi se cere, e de natură să mă emoționeze într-atîta, încît să-mi adumbrească modestele mijloace de tălmăcire, ce-mi stau la îndemînă în mod obișnuit. Și e firesc să fie așa, căci n-au trecut nici șase luni de cînd a sosit vestea care curma nădejdea de a mai revedea pe acela ce îmbina într-o perfectă simbioză măreția spiritului cu bunătatea inimii. Sîntem încă prea aproape de dureroasa despărțire și ne aflăm, desigur, prea departe de uriașa apariție a fenomenului Enescu...

L-am cunoscut într-o seară de iulie, în 1909.

Era tînăr, dar un artist consacrat, iar eu un adolescent proaspăt ieșit de pe băncile liceului. Nu e de mirare deci, că de la cea dintîi întîlnire cu el, să fi fost subjugat nu numai de violonistul ce pătrundea în adîncurile sufletului meu, dar și de omul care mi se părea atît de deosebit de cei din jurul lui.

Avea o căutătură cum nu mai întîlnisem: părea că te străpunge cu privirea; de fapt, te desmierda. Ținuta-i era mîndră, dar în același timp modestă. Iar vorba lui domoală te îndemna să ascuți urechea, și cu ce dragoste urmăreai apoi cuvintele pline de duh ale acestui povestitor înnăscut.

Seara aceea a însemnat pentru mine începutul începutului. Au trecut 46 de ani, dar simțămintele trezite atunci în sufletul adolescentului, sînt păstrate cu grijă în acela al omului ce se află în tinda bătrîneții și care stă azi în fața dv.

Iată de ce mi-e teamă să nu mă înduioșez prea mult, vorbind despre maestrul muzicii noastre, fapt pentru care vă cer toată îngăduința.

S-au împlinit de curînd 74 de ani, de cînd într-un îndepărtat cătun din fundul Moldovei a deschis ochii spre nemărginire, acela ce a fost sortit

* Cuvîntare rostită la ședința solemnă consacrată memoriei marelui muzician român acad. George Enescu, din 21 octombrie 1955, la Ateneul R.P.R.

să devină unul din cei mai mari muzicieni ai timpurilor noastre. Al optulea copil al lui Costache și al Mariei Enescu, a rămas totuși unicul vlăstar al lor, deoarece toți ceilalți frați și surori ce-l precedaseră, muriseră de timpuriu, înainte ca el să fi venit pe lume.

În acea vreme, o mișcare muzicală serioasă nu se ivise în țara noastră. Muzica era socotită drept o distracție, o îndeletnicire artistică ușoară, ce-și găsea întrebuințarea la chefuri, prin tarafurile de lăutari. Acestea alcătuiau de altfel, însăși baza muzicii societății noastre de atunci.

E drept că prin foile de zestre ale fetelor marii și micii burghezii se găsea trecut, printre altele, și aportul acestor fete de a ști franțuzește și de a cânta la pian. Nu e greu de închipuit cam cum și cam ce, căci ele primeau învățătura muzicală de la guvernantele lor, germane sau franceze, niște biete femei scăpătate ce nu izbutiseră să-și găsească un rost în țara lor. De altfel se găsesc încă și azi prin anticariate, maldăre de note muzicale din acele vremuri, legate în volume și alcătuite dintr-un pestriț amestec de fantezii și potpuriuri din opere italienești, din valsuri și cadriluri la modă și, câteodată, din așa numite «romanțe naționale», compuse sau aranjate de compozitorii timpului.

Diletantismul muzical ce se întindea de-a lungul țării nu era de natură să încurajeze nici pe compozitorii autohtoni, admitînd că aceștia ar fi fost mai iscusiți decît executanții. De fapt și unii și alții erau cam de aceeași putere.

Mai întii, compozitori romîni, mai că nu existau. Erau amatori care nu cunoșteau elementele de bază ale muzicii: armonia și contrapunctul. Cînd nu și le însușeau din literatura muzicală străină, inventau melodioare naive, de un gust dubios, pe care le numeau «romanțe naționale».

Alături de aceștia se mai afla în țară un alt gen de compozitori, de origine germană sau italiană, aduși din țările lor pentru a forma cadre profesoriale la conservatoarele nou create din București și din Iași. Aceștia erau *desigur superiori elementelor autohtone din punct de vedere al tehnicii*, pe care o învățaseră în țara lor de baștină. Dar din punct de vedere al inventivității melodice și al construcțiilor mari muzicale erau aproape tot atît de săraci. Meșteșugari mai mult sau mai puțin isteți, ei încercau să potrivească cele învățate în școală, cu spiritul muzical înapoiat ce domnea la noi.

Cercetînd astăzi manuscrisele și puținele tipărituri rămase, putem constata naiva artă ieșită din pana acestor compozitori, dornici de a fi pe placul unui public necultivat, și ne dăm seama cît de puține lucrări muzicale din acea vreme pot fi privite astăzi sub altă prizmă decît cea documentară.

În astfel de împrejurări, apariția lui George Enescu pare cu atît mai impresionantă, cu cît nu-și are asemănare în istoria artelor în general, nici în istoria muzicii în special.

Geniile muzicale ale tuturor timpurilor s-au ivit numai după ce terenul fusese îndelung și migălos pregătit de înaintași. E o lege ce se impune peste tot. Nici Bach, nici Mozart, nici Beethoven, și nici Wagner n-au răsărit izolați, ci precedați timp de decenii de compozitori mai mărunți.

În Franța s-a întîmplat la fel. Numai o îndelungă tradiție muzicală a putut produce pe Berlioz, și apoi pe Debussy. De asemenea, în Rusia, ivirea lui Musorgski, a lui Stravinsky sau a lui Prokofiev s-a datorat înaintașilor mai modești iviți cu mult înaintea lor, Glinka sau Dargomîjski.

Dar chiar în țară la noi, dacă cercetăm celalalte arte, observăm o linie ascendentă în decursul timpului.

În poezie se pleacă întâi de la frații Văcărești și de la Cîrlova pentru a ajunge, după cincizeci de ani, prin Bolintineanu, Grigore Alexandrescu și Alecsandri, la Eminescu. În pictură de asemenea: înaintea lui Luchian au trebuit să apară la mijlocul secolului trecut, Tattarescu, Rosenthal, Liva-diti, apoi mai târziu Andreescu și Grigorescu.

Numai în muzică nu se produce ceva asemănător. Enescu se ivește chiar la începutul mișcării noastre muzicale. Trebuie observat că nu numai mediul social general și înconjurător nu îndreptățește o astfel de apariție, dar nici măcar mediul său familial. Nici un strămoș muzical nu este cunoscut în familia sa și nici vreo tradiție care să fi hotărît de minunata soartă a copilului. De unde și de la cine a moștenit darul muzical pe care-l deținea, rămîne o taină, una din acele minuni ale naturii, ce trebuie încă pătrunse de mintea omenească. Nu de la maică-sa, care ciupea din ghitară, sau de la taică-său care cînta și el cîteodată de inimă albastră din vioară a putut moșteni talentul copilul minune, care la vîrsta de trei ani încerca să cînte la violină.

Dar să-l lăsăm pe Enescu însuși să vorbească despre copilăria lui:

«Cît de departe mă pot purta amintirile copilăriei, întîlnesc muzica. Aceasta, pentru că nu au existat vreodată granițe între viața și arta mea. Am simțămîntul sau iluzia, că am trăit, am respirat, am gîndit veșnic în muzică . . .

Și totuși nimic mai puțin muzical, decît mediul înconjurător al copilăriei mele. Mama nu era muziciană decît din instinct; iar în ce-l privește pe tata, cînta uneori din vioară în clipele libere ce-i lăsau trebile lui agricole. Asta-i totul. De altfel locuiam la țară și vă las să gîndiți singuri ce poate însemna viața muzicală într-un cătun pierdut din Moldova . . . ».

Astfel, fără ca mai nimic să fi fost pregătit, fără ca nimeni să-l fi prevăzut, apare pe neașteptate, ieșit din străfundul gliei romînești, acest făt-frumos al muzicii.

Muzicieni ca Wiest, Hübsch și chiar Flechtenmacher sau Caudella, străini de țară și de sufletele noastre, nu au putut înrîuri starea înapoiată muzicală din acele timpuri, nici să lase în urma lor o temeinică producție artistică.

De la acești compozitori minori se ajunge direct la Enescu, printr-un salt neîntîlnit încă, ceea ce ne îndreptățește a susține că la noi, adevărata artă muzicală se ivește cu el, omul al cărui geniu s-a răspîndit de pe meleagurile noastre, peste două continente, de-a lungul unei jumătăți de veac.

Acesta este adevărul și atunci trebuie să ne punem îndată întrebarea:

Cum ar fi evoluat viața muzicală romînească și ce s-ar fi ales de ea, dacă al optulea copil al lui Costache și al Mariei Enescu nu s-ar fi născut?

Cred că s-ar fi produs mai întâi o mare întîrziere în deșteptarea noastră muzicală.

Dacă ținem seama de mentalitatea părinților noștri, cărora le era teamă, aș zice aproape rușine, de a-și lăsa copiii să învețe muzica, socotită drept lăutărie, e neîndoios că cea mai mare parte dintre muzicienii generației mele ar fi fost nevoiți să-și aleagă alte cariere.

Pe cît se înflăcărează părinții copiilor de astăzi, care la cea mai mică licărire artistică a odraslei lor își închipuie că se află în fața unui copil minune, și-l socotesc ca atare, de cele mai multe ori în mod ridicol, pe atîta încercau părinții noștri să înfrîneze clocotul tineresc ce se revărsa din sufletele noastre, îndreptîndu-l spre alte țeluri. Iar dacă totuși am izbutit

cei mai mulți dintre noi, după grele încercări, să ne impunem voința de a învăța muzică, aceasta se datorește fie intervenției directe a lui Enescu pe lângă părinții noștri, fie numai marelui renume și aureolei de care era înconjurat maestrul, fapte ce le scormoneau trufia, făcându-i să creadă că odraslele lor ar putea fi, cîndva, înconjurate de aceleași onoruri și ar putea să se bucure de aceleași succese ca și băiatul lui Costache Enescu de la Liveni.

Și iată cum, dacă pînă la începutul secolului, prea puține elemente românești se îndreptau hotărît spre muzică, îndată ce numele și renumele lui George Enescu au ajuns pînă în orașele, ținuturile și satele noastre, pîlcuri de tineret din toate clasele sociale au purces spre școlile din țară și străinătate, pentru a învăța temeinic muzica, după ce mai întîi învinseseră împotrivirile părinților lor.

Dar dacă această îndreptare spre muzică a tineretului de la începutul veacului, fie în direcția execuției, fie în aceea a creației, se întîmplă, în mare parte, sub influența mirajului enescian, nu e mai puțin adevărat că această înfrîurare era indirectă, căci contribuția pozitivă și personală a maestrului nu intervenea încă.

Ea va apărea mai tîrziu în diferite feluri.

Mai întîi, nici unul dintre noi, oricare ar fi fost specialitatea lui, și cu orice profesor ar fi învățat, nu-și găsea liniștea înainte de a se fi dus în pelerinaj la maestru, și înainte de a i se fi supus. Părerile, sfaturile, încurajările, criticile lui, rămîneau întipărite în mintea noastră, și erau urmate cu sfințenie în pofida oricăror altor considerații.

Căci maestrul cobora adînc în miezul lucrării, îi descoperea luminile și umbrele, le tălmăcea apoi cu sănătoasă plasticitate, făcîndu-te să înțelegi mai bine propria ta operă. Iar dacă aceasta nu era lipsită de însușiri, o cînta în concertele lui de violonist sau de șef de orchestră, dîndu-și toată silința să o prezinte în cele mai bune condiții. Și nu puțin lucru însemna pe vremea aceea executarea unei lucrări românești în concerte publice.

Înființarea de către Enescu a premiului de compoziție ce-i purta numele, și care s-a decernat sub președinția lui timp de 34 de ani, a fost încă un foarte puternic imbold pentru înflorirea creației muzicale românești. Acest premiu însemna pentru tinerii muzicieni, pe lângă un ajutor bănesc bine venit, o consacrare și primirea lor în rîndul creatorilor de elită. Era ceva asemănător cu « Prix de Rome », dar în care oficialitatea nu avea nici un cuvînt de spus. Căci această oficialitate, cînd nu dovedea rea-voință față de eforturile tinerilor muzicieni ai generației mele, strălucea prin disprețuitoare nepăsare, ce se tempera doar prin intervențiile hotărîte ale maestrului, cînd nedreptățile ne loveau prea crunt.

Așa că și prin această activitate extramuzicală, nu cu puțin a izbutit Enescu să întărească plămînda temelie a școlii muzicale românești.

De asemenea, cu greu își poate închipui cineva astăzi, ce a însemnat pentru tineretul muzical de dinaintea celui dinții război mondial, execuțiile la Ateneu a atîtor capodopere, dirijate pentru prima oară în România de maestrul nostru. Într-o vreme în care nu exista radio, iar imprimările pe plăci erau rare și rău făcute, audierea « Damnațiunii lui Faust », a « Sheherazadei », a « Nocturnelor » lui Debussy, a « Simfoniei a IX-a », a actului al III-lea din « Parsifal », a « Simfoniei a II-a » și a « Suitei a II-a » a maestrului și altele, însemnau pentru noi, în afară de nemărginite bucurii artistice,

mîndria de a ști că datorită lui, modesta capitală a țării se ridică la înălțimea muzicală a marilor metropole ale lumii.

Creația lui Enescu a fost însă ceea ce ne-a pătruns mai mult și ne-a dat imboldul de a iscodi la rîndul nostru tainele expresiei muzicale romînești.

Enescu a fost, înainte de toate, compozitor român.

Tot ce a scris a răsărit din adîncul ancestral al sufletului său de moldovean, chiar atunci cînd gîndul său muzical (și aceasta se întîmplă foarte des) e stilizat într-atîta, încît pare înstrăinat.

Pentru majoritatea ascultătorilor noștri, în afară de « Poema romînă » și de cele două « Rapsodii », care lovesc auzul prin tematica lor de folclor sătesc, și mai ales de folclor orășenesc, celelalte lucrări ale lui Enescu (cu excepția « Sonatei a III-a pentru vioară și pian »), sînt socotite străine de simțirea romînească, avînd mai degrabă o concepție germană sau franceză. Cît de greșită e această credință o dovedesc părerile criticilor din afara hotarelor noastre, care, mai clarvăzători, și-au dat seama că în gîndirea muzicală a lui Enescu, zace ceva străin de simțirea lor și, fără a-i putea preciza melosul romînesc ce-i stă la bază și pe care ei nu-l cunoșteau, au fost unanimi în a afirma că opera maestrului este scrisă de un compozitor din sud-estul european. Căci Enescu, oricît de mult ar fi trăit în occident, a fost în continuu urmărit de amintirea muzicii țării sale, amintire ce se strecoară ca un ușor parfum de-a lungul creației lui, începînd cu « Simfonia în mi bemol » și cu primele două « Suite » pentru orchestră, trecînd prin « Simfonia a III-a », « Sonata de violoncel », cele trei « Sonate » de pian și « Impresiile din copilărie », pentru a culmina cu « Sonata a III-a de vioară », cu « CEdip », și cu « Suita sătească », pe care o veți asculta în astă seară.

Și astfel, spre deosebire de Bartok, de pildă, care în mare parte din creația lui își alege materialul sonor direct din folclor, Enescu și-l construiește pe al lui, singur, printr-o adîncire și o stilizare a gîndirii muzicale populare; creează un stil muzical propriu, de o rară originalitate, și croind calea muzicii culte romînești devine ctitor de școală.

Să mai adăugăm și cinstea profesională fără de pereche a maestrului, ce ne-a călăuzit pe fiecare dintre noi.

Tot ce a așternut compozitorul Enescu pe hîrtie, poartă pecetea unei nobile inspirații și a unei îndelungi și răbdătoare puneri la punct a lucrării. Nimic n-a fost scris la întîmplare, iar conștiința sa de muzician cinstit n-a avut nevoie să ascundă vreodată ceva de care să-i fi fost rușine.

Ascultați ce ne spune el însuși:

« Lucrez încet și în taină . . . Sînt urmărit de îndoieli, dar nu cunosc deznădejdea : sînt prea umil pentru a-mi oferi luxul de a-mi pierde nădejdea. Lucrez în bucurie și în durere. Mă simt ca acele femei copleșite care poartă în brațe prunci sănătoși, bine alăptați. Ele sînt gata să cadă de oboseală, dar sînt fericite. În sfîrșit, nu sînt niciodată mulțumit cu totul, niciodată. Dacă aș fi într-o zi, aș înceta îndată să mai compun, pentru a opri pe vecie o clipă minunată . . . Unui tînăr compozitor care ar veni să-mi ceară sfatul, i-aș spune următoarele: Fii dumneata. Nu trăi cu frica de a face mai mult sau mai puțin decît vecinul dumitale. Dacă ai ceva de spus, spune-o în felul dumitale, va fi bine. Dacă n-ai nimic de spus, taci. N-o să fie mai puțin bine. Nu fi urmărit de ideea progresului artistic. În artă nu se progresează decît dacă umbli foarte încet. Nu căuta un grai nou. Caută-ți-l pe al dumitale,

adică mijlocul de a tălmăci cum e mai bine, ceea ce zace în dumneata. Originalitatea o capătă numai acela ce n-o caută...».

În sfârșit, mai aveam de învățat de la el însușirea de a fi modești și de a ne face datoria fără îngîmfare. Noi îi cunoaștem de mult modestia. Străinii au aflat-o și ei acum.

Vorbește Bernard Gavoty, care a redactat amintirile maestrului, apărute la Flammarion la începutul acestui an :

«... Într-o seară la Strassbourg, un duet între Enescu și Menuhim, în dublul concert de Bach. Pe scena palatului de serbări, maestrul și discipolul, unul lângă altul, așteaptă cu arcușul în mînă. Enescu atacă cu acea robustă sinceritate a oamenilor cărora le place să spună adevărul. Menuhim îi răspunde, furișează sunetul lui argintiu în pînza pe care o țes fără întrerupere corzile în jurul lui. O clipă unică în mijlocul largo-ului, cînd cele două violine desenează arabescuri înlănțuite, asemănătoare cu două suflete ce se întîlnesc pe culmi... »

... În seara următoare... Enescu recită două sonatine pentru violină și clavecin și două sonate pentru violină solo. Cîtă știință pentru a face să învie o gigă umilă sau o modestă gavotă, și cîtă îndrăzneală pentru a ataca pieptiș monumentală chaconă. E nevoie de experiența unei vieți întregi, datorită căreia, din veac în veac, bătrînul Bach re trăiește sub degete inspirate, strălucește timp de cîteva clipe, pentru a re intra apoi în umbră și a fi batjocorit de virtuoși... În aceeași seară după concert, regăsesc pe Enescu la doctorul Pautrier, prietenul său de totdeauna. Vreau să-l felicit, să-i destăinuiesc bucuria noastră a tuturor, recunoștința obștească. El schițează un gest indefinit, care trădează marea sa răbdare și nădejdea adeseori dezamăgită și spune : ... „Caut numai să așez puțină lumină pe aceste comori...“.

Auțiți ! ... « *Je cherche seulement à mettre un peu de lumière sur ces trésors...* ».

Nu vi se pare că aceste cuvinte atît de adînci în simplitatea lor erau rostite de o ființă ce nu mai păstra decît o ușoară legătură cu viața?...

Căci omul acela avea să scoată în curînd « multă lumină » din sufletul său, pentru a putea îndura nemișcarea trupului și a înceta de « a se odihni de muncă prin muncă », așa cum o făcuse toată viața și cum ne-o cerea tuturor celor ce trăiam în preajma lui.

Iată cine a fost îndrumătorul muzicienilor generației mele. El i-a descoperit, el i-a crescut, i-a instruit, le-a dezvoltat însușirile, adeseori chiar fără să o știe.

Prezența lui printre noi însemna o pildă și un imbold fără pereche, în aprigile noastre străduinți de a ține în viață muzica romînească, care pe vremea aceea, asemenea unui copil plătînd, se zbătea înfrigurată și lipsită de alt ajutor.

Și iată de ce socot că fără George Enescu, școala muzicală romînească ar fi avut o altă soartă : s-ar fi născut cu mare întîrziere, s-ar fi dezvoltat și ar fi evoluat pe planuri mai neînsemnate, ar fi fost lipsită de generozitatea de simțire, de buna credință și de dreapta judecată datorite de întemeietorul ei.

Iar muzica noastră, și odată cu ea, țara și sufletul bogat și artistic al poporului nostru, ar fi rămas multă vreme necunoscute străinătății, fără acest sol într-aripat, trimis în depărtări să vorbească lumii despre noi, în singurul grai care nu cunoaște hotare.

Ivirea, urcușul și dezvoltarea geniului creator al lui Enescu apar ca fenomene ale forțelor naturii.

Dar și acestea, după ce s-au dezlănțuit, se potolesc.

Omul care nu de mult spunea încă: « . . . Nu mai doresc decît un lucru pe lume: să tîlmăcesc pînă în clipa de pe urmă ceea ce tresare în mine, să dezvălui pînă la ultima picătură sucul poamei sălbatice pe care anii au rumenit-o . . . Cît trăiesc vreau să cînt. Visez tot timpul, ascult fără să înțeleg, mă rățăcesc compunînd . . . », omul acesta și-a găsit pacea, pacea armonioasă și însorită, acolo, alături de rarele spirite care înaintea lui au trăit în zbucium ca și el, pentru a turna « puțină lumină » peste omenirea întunecată.

Marele nostru maestru s-a sfîrșit . . .

Parcă am auzi strigătul antic: « Marele Pann a murit . . . », și o perdea groasă se așterne greu și dureros peste sufletele noastre.



Ceea ce a lăsat George Enescu poporului său e un dar fără seamăn, de care trebuie să ne apropiem cu dragoste și recunoștință.

Iar noi, generațiile vîrstnice și tinere de muzicieni romîni, care sîntem îndreptățiți să fim mîndri de moștenirea lui, avem datoria să purtăm mai departe făclia pe care acest Prometeu al artei muzicale a smuls-o infinitului pentru noi.

ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ— ОСНОВОПОЛОЖНИК ШКОЛЫ РУМЫНСКОЙ МУЗЫКИ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Набрасывая яркими штрихами картину музыкальной жизни Румынии конца прошлого столетия, автор указывает на особое значение творчества Джордже Энеску в направлении современной румынской музыки. Ни окружающей общественной среде, ни семейной обстановке, в которых вначале протекала его жизнь, нельзя приписать влияния на появление и развитие его огромных дарований. Творчество и художественный авторитет Джордже Энеску ускорили пробуждение румынской музыки, заставив молодежь устремиться к этой области искусства, которой в прошлом пренебрегали. Анализируя роль Джордже Энеску в румынской музыке, автор указывает, что премия за композицию, учрежденная великим музыкантом, явилась мощным стимулом для расцвета румынского творчества, в то время как его концерты, знакомившие публику с великими шедеврами мировой музыки, придавали блеск румынской музыкальной жизни и способствовали воспитанию музыкального вкуса. Но больше всего подчеркнуто значение Джордже Энеску как композитора. В своих произведениях, как в тех, в которых непосредственно проведены темы сельского или городского фольклора (рансодии, третья соната для скрипки и рояля и др.), так и в других, в которых национальные мотивы лишь напоминают о себе, Энеску создал свой собственный музыкальный стиль редкой самобытности. Он проложил таким образом путь для румынской музыки и стал основоположником ее школы. Творчество Энеску носит печать благородного вдохновения, длительного и терпеливого художественного труда, такого же, какой был вложен во все то, что им было создано для музыки. Поэтому творчество и деятельность Джордже Энеску, ознакомившего зарубежные страны с духовными богатствами румынского народа, продолжает оставаться постоянным примером и побудительной силой для современных румынских музыкантов.

GEORGES ENESCO,
FONDATEUR DE L'ÉCOLE MUSICALE ROUMAINE

(RÉSUMÉ)

L'Auteur brosse un tableau suggestif de la vie musicale roumaine à la fin du siècle dernier et montre l'importance de Georges Enesco pour le mouvement musical moderne de ce pays. L'apparition de Georges Enesco ne semblait devoir être due ni au milieu social environnant ni au climat familial. A ce moment de la civilisation du pays, l'œuvre et le prestige de Georges Enesco ont accéléré l'éveil musical roumain, en stimulant la jeunesse à se diriger vers la musique qui, jusqu'alors, était tenue en piètre estime. Analysant le rôle de Georges Enesco dans la musique roumaine, l'Auteur démontre que le prix de composition fondé par ce grand musicien a donné une puissante impulsion à la création musicale roumaine. Ses concerts, en faisant connaître au public les chefs d'œuvres de la musique universelle, ont donné de l'éclat à la vie musicale de ce pays et ont contribué à l'éducation du goût du public. On souligne l'importance de Georges Enesco comme compositeur. Qu'il s'agisse d'un emprunt direct au folklore paysan ou citadin (les deux rapsodies pour orchestre) ou que le Maître invente (comme dans la plus grande partie de son œuvre) une ligne mélodique où le souvenir de la musique roumaine s'insinue comme un léger parfum, Enesco a créé un style musical personnel, d'une rare originalité. Il ouvre ainsi la voie à la musique roumaine et devient chef d'école. L'œuvre de Georges Enesco porte l'empreinte d'une inspiration noble et d'un long et patient travail artistique, travail qu'on retrouve dans tout ce qu'il a fait pour la musique. L'œuvre et l'activité artistique de Georges Enesco, qui ont fait connaître au delà des frontières l'âme du peuple roumain, demeureront un permanent exemple et un encouragement pour les musiciens actuels de ce pays.



ARTĂ POPULARĂ



INTERPRETAREA ELEMENTELOR ETNOGRAFICE DE PE MONUMENTUL DE LA ADAMKLISI (TROPÆUM TRAJANI)

de FLOREA BOBU FLORESCU

Dezvoltarea pe care a luat-o disciplina etnografică exercită o influență crescîndă asupra unor științe înrudite. Recurgînd la investigații din cele mai diverse asupra fenomenelor de cultură, atît în spațiu cît și în timp, etnografia operează cu un material comparativ bogat, adesea nesemnlat de documentele istorice. Aceasta face ca etnografia să-și servească deopotrivă sieși, cît și altor discipline, dar în primul rînd istoriei.

Documentele istorice referitoare la monumentul de la Adamklissi lipsesc cu desăvîrșire. Nici o relatare clasică n-a consemnat — iar cele care vor fi făcut-o nu ni s-au transmis — construirea acestui măreț tropaeum. Din acest motiv, arheologii și istoricii începînd din a doua jumătate a secolului trecut s-au adresat unor știri istorice privind unele evenimente petrecute în părțile Dunării de jos, pe care interpretîndu-le, credeau că vor rezolva problemele ridicate de monumentul de la Adamklissi.

În atari împrejurări, ținînd seama de complexul elementelor etnografice care apar pe reliefurile monumentului, etnografia poate aduce o lumină hotărîtoare cu privire la structura elementelor de cultură materială și, ca o consecință, la epoca de construire a acestui tropaeum. Astfel, prin rezolvarea problemelor etnografice monumentul este redat spre valorificare altei discipline: istoriei antice.

I. IMPORTANȚA ETNOGRAFICĂ A MONUMENTULUI DE LA ADAMKLISI

La o cît de sumară examinare a scenelor de pe monumentul de la Adamklissi, cercetătorul este impresionat în primul rînd de existența unor elemente etnografice, care se repetă sau revin sub formă de variante. Ele nu s-au bucurat însă de o prea mare atenție.

Lipsa de interes pentru reprezentările de pe monumentul de la Adamklissi se datorește și faptului că pînă în ultimul timp reliefurile de pe acest monument, ca și cele de pe coloana lui Traian de altfel, erau considerate ca lipsite de valoare documentară: «Și unele și altele sînt fanteziste, necorespunzînd realității și n-au valoarea documentară a plăsmuirilor preistorice...»¹.

¹ Al. Tzigara-Samurcaș, *Vechimea portului țărănesc* (Extras). București, 1945, p. 7.

Cercetătorii din trecut și-au pus totuși nenumărate probleme în legătură cu diferitele evenimente istorice¹, care ar fi putut să aibă ca urmare ridicarea mărețului monument dobrogean (fig. 1). Este interesant de constatat că în frământarea lor, o parte dintre aceștia au mers pînă la negarea inscripției², care atesta pe împăratul Traian ca fondator al tropaeum-ului. S-a emis și ipoteza unei restaurări mai târzii a monumentului inițial³, sub Valens sau Constantin cel Mare, fără să se demonstreze însă că elementele de construcție ar purta urme arhitecturale din două epoci diferite; nu s-a ținut seama nici de existența unei arte romane provinciale, asupra căreia atrăsese atenția Grigore Tocilescu⁴. O bună parte dintre cercetători, în frunte cu învățatul Grigore Tocilescu, au rămas la părerea că el datează din epoca lui Traian⁵. Este de necrezut însă cum unii cercetători din trecut s-au gândit să nege documentele materiale care ilustrau faptele istorice petrecute: inscripția, moneda orașului Tomis bătută în onoarea lui Traian și care poartă efigia monumentului, diploma militară din timpul lui Traian⁶ etc. În loc de a pune în valoare asemenea mărturii, acești cercetători recurgeau la interpretări de evenimente sau texte, care nu aminteau nimic de monumentul dobrogean. Nici existența orașului «Tropaeum Trajani» din vecinătatea lui n-a avut pentru ei vreo semnificație.

Modul în care au fost puse problemele în legătură cu monumentul de la Adamklissi arată o deficiență metodologică. Mărețul edificiu dobrogean oferă cercetătorului probleme complexe din două domenii diferite: arhitectură și etnografie. Ambele categorii de probleme pot fi rezolvate. Succesul într-o asemenea încercare depinde însă de unitatea de metodă. În locul supozițiilor pe baza unor texte străine de subiect trebuie să intervină studiul structurii morfologice. Un astfel de studiu ar putea aduce o contribuție hotărîtoare la cunoașterea momentului istoric în care a fost con-

¹ Adolf Furtwängler susține că monumentul a fost ridicat sub împăratul Augustus, după ce Licinius Crassus reputează în anul 29 î.e.n. o victorie asupra geților și bastarnilor (Das Monument von Adamklissi und die ältesten Darstellungen von Germanen). Intermezzi. Kunstgeschichtliche Studien. Abhandlungen der Bayerischen Akademie. I.Kl. XXI, vol. III, Abt. 495, Leipzig-Berlin, 1896, p. 51–77; Conrad Cichorius încearcă să dovedească — invocînd anumite evenimente istorice — că monumentul s-a ridicat sub împăratul Traian, spre a cinsti memoria lui C. Fuscus, care căzuse în fruntea oștirilor lui Domițian (Die römischen Denkmäler in der Dobrudscha. Ein Erklärungsversuch), Berlin, 1904, p. 41–42; Carl Patsch pune de asemenea construirea monumentului în legătură cu unele evenimente petrecute sub Domițian (Der Kampf um den Donauraum unter Domitian und Trajan), Akademie der Wissenschaften in Wien. Sitzungsberichte vol. 217, I. Abhandlung, p. 19–21; Silvio Ferri crede că monumentul a fost înălțat sub Valens sau Valentinian, după înfrîngerea goților. El invocă și inscripția găsită la peste 20 km de monumentul de la Adamklissi, care vorbește de înfrîngerea goților: *Victis superatisque gothis* (Nuovi documenti relativi al trofeo di Traiano nella Mesia inferiore). «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», II, 1933, p. 369; idem, Arte romana sul Danubio, Milano, 1933, p. 372–377. N. Iorga, întemeindu-se pe un pasaj din Themistius susține de asemenea că acest tropaeum a fost zidit sub Valens (Explicația monumentului de la Adamklissi. Acad. Rom., Mem. Sect. Ist., Seria III, t. XVII, București, 1936, p. 201).

² Adolf Furtwängler, op. cit., p. 51; Al. Tzigara-Samurcaș, Trofeul de la Adamklissi (Extras), București, 1945, p. 608.

³ Silvio Ferri, Nuovi documenti relativi al trofeo di Traiano nella Mesia inferiore, loc. cit.; Radu Vulpe, Histoire ancienne de la Dobroudja, Bucarest, 1938, p. 155.

⁴ Grigore Tocilescu, Fouilles et recherches en Roumanie. București, 1900, p. 24.

⁵ Grigore Tocilescu, Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Trajani, p. 29; idem, Fouilles et recherches en Roumanie, p. 15 și urm.; Theohari Antonescu, Le trophée d'Adamklissi, Iași, 1905, p. 2; B. Pick, Das Monument von Adamklissi auf Münzen von Tomis, Archaeologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich, vol. XV, 1892, p. 18.

⁶ Grigore Tocilescu, Fouilles et recherches en Roumanie, p. 55.

struit acest tropaeum. Prin simpla comparație a elementelor de construcție, cu observarea racordărilor sau analiza structurală a materialului în general, s-ar putea determina dacă monumentul de la Adamklissi reprezintă o construcție inițială sau una care a suferit restaurări. Prezența, pe de altă parte, a unor bogate elemente de cultură materială pe metopele sau crenelurile monumentului de la Adamklissi reprezintă documente etnografice de mare valoare istorică. Identificarea unor asemenea documente etnografice și cunoașterea structurii lor specifice, în vederea elucidării con-



Fig. 1. — Monumentul de la Adamklissi (Tropaeum Trajani)
Reconstituire de G. Niemann (1895)

troversatei probleme a apartenenței etnice a figurilor reprezentate, vor contribui desigur și la descifrarea momentului istoric în care a apărut monumentul dobrogean.

II. INTERPRETAREA APARTENENȚEI ETNICE A PURTĂTORILOR DE « NODUS »

Una din primele probleme pe care le ridică studiul monumentului de la Adamklissi a fost aceea a nodusului. « Nodusul » reprezintă o pieptănătură bărbătească, care constă în legarea părului, mai ales în dreptul tâmpiei drepte,



Fig. 2. — Grup de daci (stînga) tratînd cu romanii (dreapta). În fruntea dacilor se află un bărbat la care se observă o cîrpă legată ca «nodusul», gluga (sagum) și ițarii; în urma lui un alt bărbat are în plus următoarele piese de veșmînt: boneta frigiană, cămașa despicată în părți (C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule*, pl. C. 263)

sub forma unui nod (fig. 2, 3, 19, 28, 29, 33). O astfel de pieptănătură este atestată de scriitorii clasici latini sub denumirea de « nodus ».

Problema pe care o pune existența unei astfel de pieptănături bărbătești părea la început destul de simplă. Pe de o parte, nodusul era menționat în literatura clasică, iar pe de alta, monumentul de la Adamklissi, coloana lui Traian și numeroase alte monumente presărate pînă în vestul Europei, îi confirmau existența. Cercetătorii vedeau astfel o corespondență între atestările scrise și mărturiile arheologice ale timpului.

Dificultățile n-au întîrziat însă să apară în calea elucidării problemei ridicate de această pieptănătură. Ele au apărut în clipa în care s-a trecut la identificarea originii etnice a purtătorilor de nodus.

Arheologul Adolf Furtwängler recunoaște că nodusul, caracteristic triburilor germanice, a fost preluat și de alte triburi: « După Tacit, el se întîlnea și la alte triburi și anume, la acelea care erau înrudite cu suebii sau, ceea ce adesea se întîmplă, la cele care îl luaseră prin imitație; totuși el apare la acestea doar la tineri, în timp ce la suebi se poartă pînă la adînci bătrîneți »¹. Dar A. Furtwängler nu ține seama de cele enunțate, cînd trece la examinarea purtătorilor de nodus de pe monumentul de la Adamklissi. Astfel, el nici nu-și pune problema că figurile purtătoare de nodus ar putea reprezenta alte triburi decît cele germanice. După acest arheolog, purtătorii ciudatei pieptănături înfățișați pe monumentul de la Adamklissi sînt bastarnii. Bastarnii, care își fac apariția înaintea erei noastre în părțile Mării

¹ A. Furtwängler, op. cit., p. 67.

Fig. 3. — Prizonier dac de pe un crenel, legat de un arbore, purtător de opincă (Grigore Tocilescu, Monumentul de la Adamklissi, fig. 114).



Negre¹, ar fi făcut parte — după A. Furtwängler² — din familia triburilor suebe. De fapt, A. Furtwängler stabilește că pe reliefurile monumentului de la Adamklissi se deosebesc trei tipuri de barbari, primul înfățișînd pe bastarni, iar celelalte două unele triburi trace. Identificarea diferitelor triburi barbare se face pe baza elementelor de costum. În general, afirmă autorul, bastarnii poartă pantaloni strîmți: metopele 5, 6, 7, 9, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 47; doar de cîteva ori apare un guler (acoperitoare de umeri, *paenula*): metopele 5, 20, 29, 47; cei avuți poartă o haină cu mîneci: metopele 17, 23, ca și călărețul de pe metopa 30; ei pot avea și o haină scurtă: metopele 16, 23; părul lor poate fi strîns într-un nod: metopele 16, 17, 20, 23, 24; pe cap sînt tunși ori poartă o bonetă: metopele 6, 9, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 33, 34, 35; părul lor poate fi lung: metopele 23, 24, 34; bastarnii căzuți în luptă sînt înfățișați goi: metopele 24, 31³. În ceea ce privește armele lor de luptă cercetătorul german afirmă că apare mai ales « Sichelshwertul », un paloș curbat de forma secerei (metopele 5, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 33, 34, 35, 37)⁴, mai rar scutul oval (metopele 4, 16, 37), dar n-ar fi exclus ca paloșul curbat, cu toate că era destul de răspîndit, să fi fost preluat de la daci⁵.

¹ Christoph Obermüller, *Die deutschen Stämme*, Bielefeld-Leipzig, 1941, p. 18.

² A. Furtwängler, op. cit., p. 65.

³ Ibidem, p. 66—67.

⁴ Ibidem, p. 67.

⁵ Ibidem, p. 68.

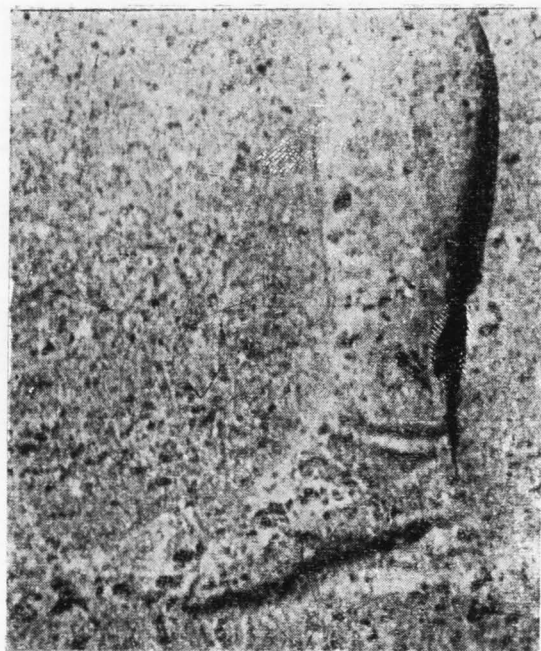


Fig. 4 a. — Opinca dacului legat de arbore

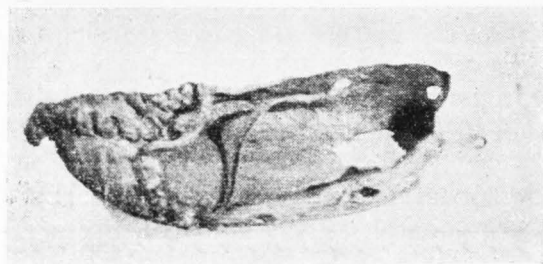


Fig. 4 b. — Opincă actuală, din comuna Titești-Argeș, identică cu cea dacică



Fig. 4 c. — Desen de pe opinca dacului legat de arbore, cu elemente ușor puse în relief

Triburile trace ar fi reprezentate pe un număr redus de metope și creneluri. Întemeindu-se pe afirmația lui W. Tomaschek ¹, arheologul german susține că tipul al doilea este dat de purtătorii de caftan de pe creneluri, care au pantaloni, încălțăminte, părul neîngrijit, «struppiges Haar» ², care ar reprezenta pe daci sau pe geții așa de apropiați de aceștia. El pierde din vedere că acest tip are pantaloni strâmți, pe care îi atribuisse bastarnilor. A. Furtwängler constată că tipul acesta este înrudit cu acel a dacilor de pe coloana lui Traian, deși în unele privințe se deosebește ³. Tipul al treilea este reprezentat de figurile mai grase de pe un crenel ⁴ sau metope cu luptători (21) sau prizonieri (45, 46, 48). Acest tip ar înfățișa pe tracii predispuși la îngrășare, denumiți de Galen *πυμελωδέεις* ⁵. Elementul de port caracteristic îl formează veșmîntul despicat în părți. Sub acest tip s-ar putea să fie reprezentați tracii și anume mizii sau alte triburi trace, învinse de Crassus ⁶.

A. Furtwängler în general nu face o analiză comparativă a elementelor de cultură. De asemenea în descrierile diferitelor scene face simple afirmații: « Diferite scene de luptă în picioare dintre romani și bastarni le arată metopele 16—20, 22, 23, 29, 33, 34 »; « un roman s-a urcat în car și răpune pe un bastarn » (metopa 35); « doi romani năvălesc peste un bastarn, care își apără carul » (metopa 36); « ...distrugerea bastarnilor în car » (metopa 37); « Metopa 9 ilustrează caracterul nomad al poporului bastarn » etc. ⁷.

¹ W. Thomaschek, *Die alten Thraker*, I. Viena, 1895, p. 115—116.

² Vezi Gr. Tocilescu, *Monumentul de la Adamklissi*, fig. 116—118.

³ A. Furtwängler, op. cit., p. 68.

⁴ Gr. Tocilescu, op. cit., fig. 119.

⁵ W. Tomaschek, op. cit., p. 116.

⁶ A. Furtwängler, op. cit., p. 69.

⁷ Ibidem, p. 64.

Dar A. Furtwängler nu s-a ferit să tragă concluzii cu caracter general. El susține că pe baza formei ȋțarilor de pe monumentul dobrogean vor putea fi identificați germanii de pe alte monumente, ȋntre care și coloana lui Traian pe care ei apar alături de romani: «Ei se pot recunoaște după portul caracteristic; au pantaloni strȋmți și luptă cu trunchiul corpului dezbrăcat»¹. Invocȋnd și unele atestări clasice, A. Furtwängler conchide: «Acolo unde ȋntȋlnim barbari cu trunchiul corpului dezbrăcat și pantaloni strȋmți, cu bărbi mari și capul descoperit, va trebui să ne gȋndim totdeauna mai ȋntȋi la germani»². C. Cichorius³ ȋmpărtășește părerea lui A. Furtwängler cu privire la originea germanică a purtătorilor de nodus de pe coloana lui Traian, care au trunchiul corpului dezbrăcat, ȋn timp ce W. Froehner consideră că barbarii de pe acest monument reprezintă ȋn general pe geți și sarmați. Părerile exprimate de A. Furtwängler la 1896 au avut un mare răsunset și pȋnă astăzi ele domină ȋn literatura istorică, arheologică și etnografică, deși după cum vom vedea, autorul german a revenit asupra lor.

ȋn realitate, argumentele lui A. Furtwängler nu rezistă la o analiză critică. ȋn ceea ce privește pantalonii strȋmți el nu a adus nimic ȋn cumpănă ca să ne convingă că acest tip de cioareci este de origine germanică. Și aceasta este explicabil. ȋn epoca ȋn care scria, studiile cu privire la costumele triburilor germanice erau abia la ȋnceput. Acum se știe că aceste triburi au preluat

Fig. 5. — Schița opincii dacului scos din luptă



pantalonii de la iliro-traci, abia ȋn epoca fierului⁴. Tracii cunoșteau deci pantalonul cu mult ȋnainte de epoca cȋnd se construia monumentul de la Adamklissi, pe care ei nu puteau fi reprezentați decȋt ca avȋnd o asemenea piesă de port. Nici afirmația că germanii luptau cu trunchiul corpului dezbrăcat nu poate fi admisă fără rezerve, căci și tracii luptau ȋn acest chip: «După cum știm de la scriitorii antici, tracii (și anume căpeteniile) mergeau la luptă cu trunchiul corpului dezbrăcat»⁵. Pe de altă parte, umblatul cu capul descoperit nu era un obicei caracteristic triburilor germanice, căci ele cunoșteau căciula cu mult ȋnainte de era noastră și ȋncă de o realizare tehnică superioară⁶. Nici gulerul (acoperitoarea de umeri, paenula) nu poate fi atribuit germanilor, asemenea element de port fiind cunoscut de etrusci și alte popoare⁷. Cȋt privește haina cu mȋneci, ea este cunoscută ȋn lumea tracică⁸, ca și boneta. ȋn consecință, nu numai pantalonii strȋmți, dar nici un alt element de port nu poate fi invocat pentru a se identifica originea germanică a purtătorilor de nodus.

¹ A. Furtwängler, op. cit., p. 70.

² Ibidem, p. 73.

³ C. Cichorius, Die Reliefs der Trajanssäule, vol. III, p. 148, 382.

⁴ Georg Girke, Die Tracht der Germanen in der vor- und frühgeschichtlichen Zeit, Mannus. Bibliothek, Berlin, 1929, p. 53, 54.

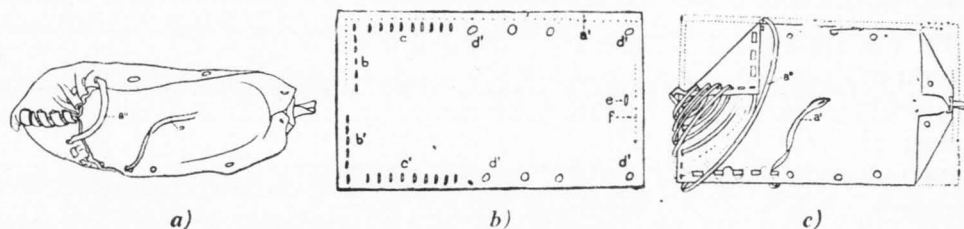
⁵ Dr. Emil Fischer, Die Haar- und Kleidertracht vorgeschichtlicher Karpathen und Balkanvölkernschaften. Archiv für Anthropologie. Neue Folge, vol. VII, caiet I, Braunschweig, 1908, p. 6.

⁶ Hans Reinerth, Die Urgermanen, Das deutsche Volk, vol. 11. Bibliographisches Institut, Leipzig, 1940, p. 4.

⁷ Viktor Geramb, Steierisches Trachtenbuch, vol. I, Graz, 1932, p. 137–160.

⁸ Silvio Ferri, Arte romana sul Danubio, p. 390, 391, fig. 555.

pe bastarni»². De data aceasta el deosebește pe reliefurile monumentului dobrogean patru tipuri de barbari. Tipul întâi, puțin frecvent, înfățișează pe bastarni. La el se observă nodusul și un guler (acoperitoare de umeri). El apare pe metopele: 4 (identificat după scut și conturul capului), probabil metopa 7,29 (identificat după cîrpa de pe cap, legată sub forma unui nod, ca pe coloana lui Traian)³, 47, ca și pe creneluri, 1—5⁴. O serie de amănunte confirmă că autorul și-a schimbat părerile inițiale. Bastarnii nu mai apar cu trunchiul dezbrăcat: «Corpul nu este de tot gol, existînd un guler» (metopa 20). Arma lor nu mai este Sichelschwertul, ci lancea (metopele 16,17) și scutul (metopa 16). În sprijinul afirmației că tipul întâi reprezintă pe bastarni, A. Furtwängler invocă din nou mărturia lui Tacit⁵. Tipul al doilea, la care se observă boneta aderentă pe cap și fusta (sic) legată cu curea, reprezintă pe geți. Autorul afirmă că «ceea ce s-a transmis despre ei se potrivește, întocmai»; pe de altă parte, monumentul este construit în zona lor și, în sfîrșit,



acest tip « este cel mai mult luat în considerare în scenele de luptă ». Geții apar dezbrăcați în luptă pe numeroase metope: 5, 6, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 33, 34, 35, 36; ei însoțesc carele sau, transformându-le în baricade, se apără:

⁵ Ibidem, p. 497.

metopele 9, 35, 36; A. Furtwängler afirmă de asemenea că arma «lor caracteristică, care nu se află la nici un alt popor reprezentat, este Sichelschwertul» (paloșul curbat): metopele 5, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 33, 34, 35. Geții sînt reprezentați și pe creneluri: 13, 14, 16, 19¹. În legătură cu acest tip, cercetătorul german mai face și alte constatări deosebit de importante: «Și alte trăsături se potrivesc tipului doi pentru identificarea geților: așa, de pildă, aspectul gras al acestor figuri, barba lor lungă și portul pantalonilor (atestați de Ovidiu); chiar și peregrinările lor cu carele; viața de migrație continuă este mărturisită pentru geți, care, după Strabo, treceau mereu de pe un mal pe altul al Dunării»². După cum se vede, ceea ce A. Furtwängler considerase caracteristic pentru bastarni la 1896 — paloșul curbat, barba lungă, pantalonii, trunchiul corpului dezbrăcat etc. — atribuie de data

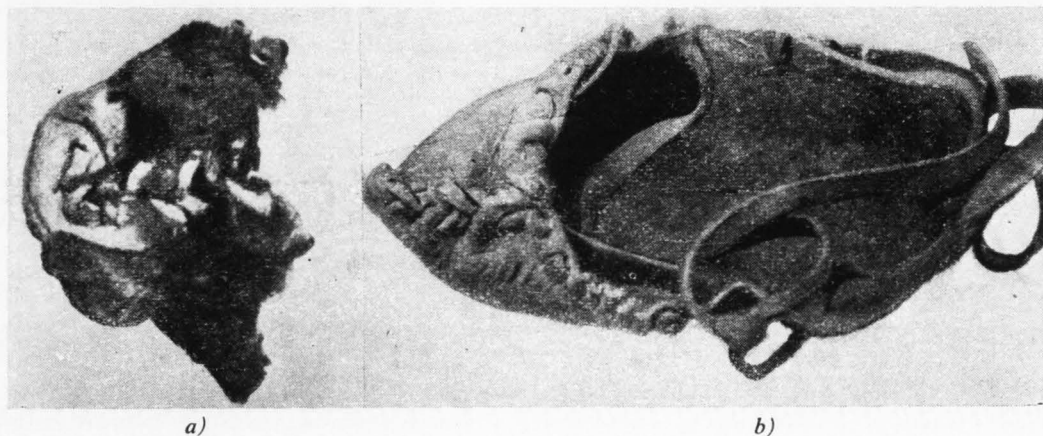


Fig. 8. — a) Opinca ilirică (partea gurguiului) descoperită într-o salină de la Dürrnberg de lângă Hallein (Austria). Salina a fost în exploatare din Hallstatt pînă în La Tène; b) opinca actuală îngurzită la gurgui întocmai ca și cea ilirică

aceasta geților. Tipul al treilea, înfățișat prin bărbați netuși purtători de cămașă scurtă legată cu cureauă redă probabil pe mizi, un trib tracic: metopa 45, creneluri 15, 17, 18, 20 și chiar 22³. Tipul al patrulea este reprezentat de oameni de asemenea netuși, purtători de sumane (caftane), care înfățișează pe traci. Acest tip însă este greu de distins, fiindcă luptele au necesitat oarecare comoditate și deci eliminarea unor piese de port, între care și sumanul⁴. Călărețul de pe metopa 30 ar prezenta un asemenea veșmînt, ca și o figură de pe metopa 24. Tipul acesta apare pe creneluri: 7—12⁵, reprezentînd prizonieri.

A. Furtwängler observă că tipurile pot apărea pe o aceeași metopă: tipul I, II și III pe metopa 23, iar tipul I și II pe metopele 16, 17, 20, 22, 23. Și aceasta, după A. Furtwängler, este explicabil, datorită faptului că bastarnii erau supuși geților și deci trebuiau să apară împreună⁶.

¹ A. Furtwängler, op. cit., p. 495.

² Ibidem, p. 498.

³ Ibidem, p. 495.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, p. 498—499.

Din cele de mai sus, reiese că în afară de nodus și guler (acoperitoare triunghiulară, paenula), nici o altă piesă de port nu mai este revendicată de A. Furtwängler pentru triburile germanice; paenula însăși nu poate da nici o indicație cu privire la apartenența etnică a purtătorilor ei, dată fiind răspîndirea ei la multe popoare. În realitate, pe lângă piesele de port atribuite geților sau altor triburi trace ca ițarii, sumanul, cămașa despicată în părți, haina cu

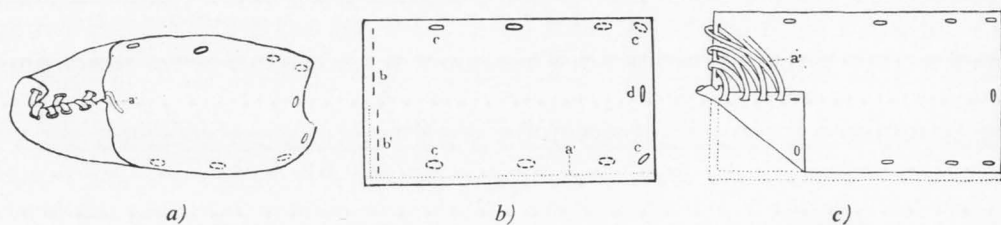


Fig. 9. — a) Schița opincii ilirice; b) croiul reconstituit al opincii; c) îngurzirea reconstituită

mîneci, boneta, o serie de elemente de port ca opincile, călțunii, căciula, gluga (sagum), cămașa femeiască încrețită la gît, fota (fusta), haina cu crețuri femeiască și bărbătească — care au o structură morfologică bine definită — n-au fost analizate morfologic nici în a doua lucrare de A. Furtwängler, în vederea cunoașterii structurii lor și a elucidării apartenenței etnice a purtătorilor lor. Dar mai mult decît atît, A. Furtwängler nu și-a dat seama nici de data aceasta că față de bogata gamă constantă de elemente de port, nodusul apare cu totul izolat, ca un accident, subordonat ca valoare documentară față de ea. De unde urma concluzia logică că determinarea apartenenței etnice a purtătorilor de nodus nu putea fi făcută decît ținîndu-se seama de piesele de port cu care se asociază, ca și de alte elemente de cultură materială, cunoscute ca specifice pentru un anumit popor. Este clar că încercarea făcută de A. Furtwängler la 1896 sau de C. Cichorius cu privire la determinarea apartenenței etnice a purtătorilor de nodus, ținîndu-se seama de anumite ele-

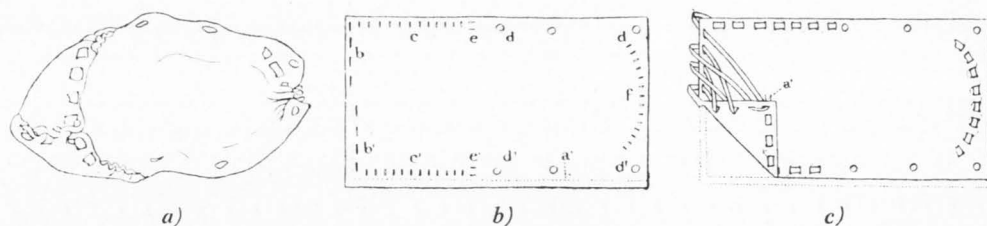


Fig. 10. — a) Schița opincii de astăzi asemănătoare cu cea ilirică; b) croiul; c) îngurzirea

mente de port și în primul rînd de ițari, s-a dovedit prin însăși cercetările lui A. Furtwängler cu totul nefondată.

În descifrarea apartenenței etnice a figurilor înfățișate pe monumentul de la Adamklissi vom porni de la o analiză morfologică care va trebui să ne arate caracterul specific al elementului de cultură materială pe seama fiecărui popor în parte.

Problema reprezentării unor triburi germanice pe monumentul de la Adamklissi a frământat pe mulți cercetători. Pentru identificarea apartenenței etnice a purtătorilor de nodus și Hermann Fischer se referă la costum¹. Totuși,

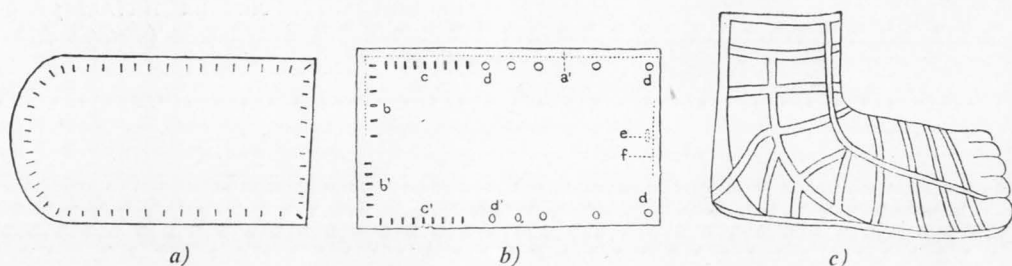


Fig. 11. — a) Croiul reconstituit al opincii încrețite uniform la partea anterioară (Turdaș, Kostelec, Bihać) datat cca. 2500—600 ani î.e.n.; b) croiul reconstituit al opincii ili-ro-trace cu gurgui (Dürrenberg-Tropaeum Trajani), datat cca. 700 ani î.e.n. — 110 ani î.e.n.; c) « caliga », tip de încălțăminte romană de pe Tropaeum Trajani

el susține că în chestiunea nodusului ar fi « cuminte să renunțăm la etnografie »². Portul fiind supus modei poate să treacă ușor de la un popor la altul și în loc de a ne pune o problemă etnografică, să ne întrebăm dacă pieptănătura aceasta nu are o semnificație socială sau militară³. O altă întrebare și-o pusese și mai înainte⁴. După ce în general se ocupă de îngrijirea

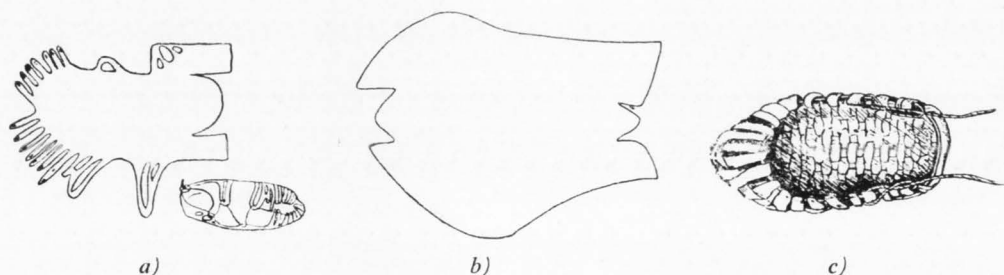


Fig. 12. — a) Reconstituirea încălțăminte germanice din epoca bronzului (după g. girke); b) reconstituirea încălțăminte nordice, tip Gniezno, datat sec. X. e.n.; c) încălțăminte slavă (lapcie)

părului⁵, acest autor reia în anul 1912 problema apartenenței etnice a purtătorilor de nodus⁶ recurgând la numeroase mărturii clasice, ca și la materiale arheologice. Textele pe care le-a utilizat, spre a putea avea o bază de discuție, merită să fie cunoscute.

Texte care atestă în mod sigur sau cu probabilitate nodusul:

¹ H. Fischer, *Der germanische nodus und Verwandtes*, p. 190. *Zeitschrift für das Altertum und Litteratur*, Berlin, 1912, p. 183—197.

² *Ibidem*, p. 191.

³ *Ibidem*.

⁴ Idem, *Die Haartracht der Sueben*, *Philologus*, vol. 50, Göttingen, 1891, p. 379—380.

⁵ Idem, *Sapo, cinnebat und Verwandtes*, *Philologus*, vol. 28, Berlin, 1906.

⁶ Idem, *Der germanische nodus und Verwandtes*, p. 183, 187.

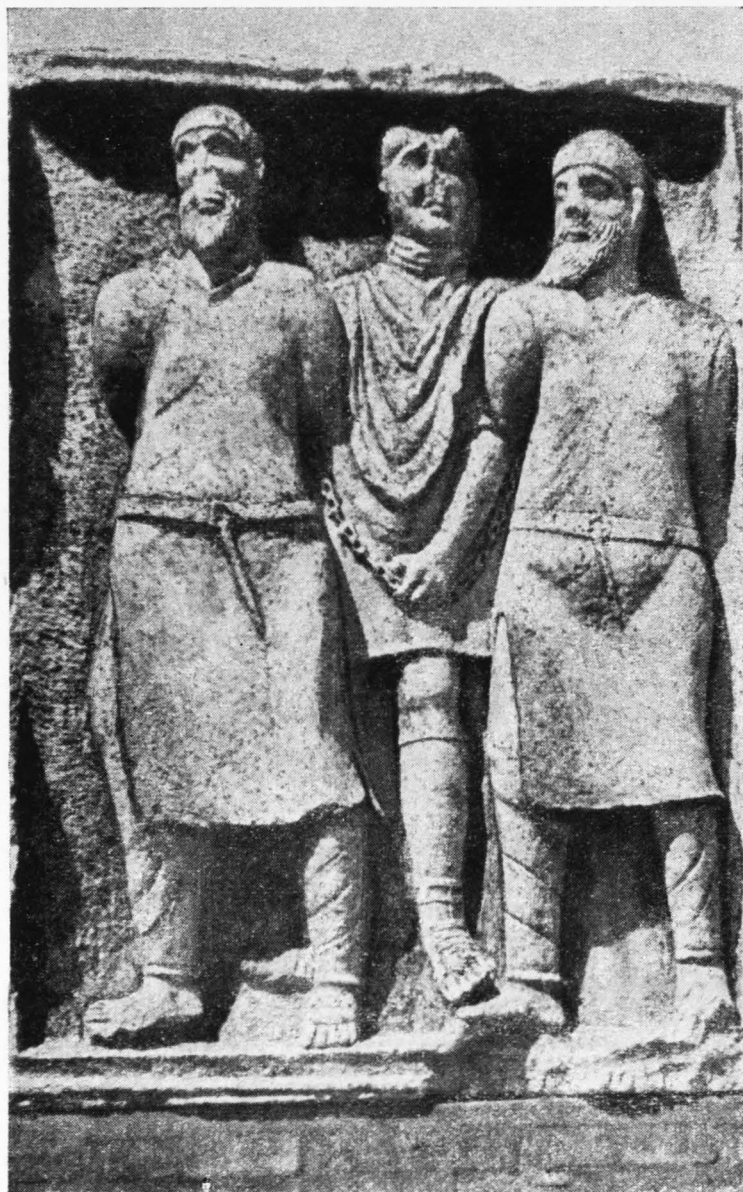


Fig. 13. — Daci legați cu lanțuri la care se observă cămașa despicată în părți, ițarii care dau impresia unor moletiere, boneta și cureaua încinsă peste cămașă (metopa 46).

1. Seneca, De ira 3,26: Non est Aethiopsis inter suos insignitus color nec rufus crinis et coactus in nodum apud Germanos virum dedecet ¹.

2. Idem, Ep. 12 4, 22 (6,7): Cum illum (capillum) vel effuderis more Parthorum vel Germanorum more vinxeris ².

3. Martial, spect. 3, 9: crinibus in nodum tortis venire Sicambri, Atque aliter tortis crinibus Aethiopes ³.

¹«Culoarea etiopului nu este remarcabilă între semenii săi, după cum la germani, părul roșu și strins în nod, nu stă rău unui bărbat».

²«Deoarece părul sau ți l-ai despărțit după obiceiul parților sau ți l-ai legat după obiceiul germanilor».

³«Sicambrii au venit cu părul răsucit în nod, iar etiopienii cu părul răsucit în alt chip».

Fig. 14. — Un grup de daci călăreți de pe coloana lui Traian, la care se observă între altele cămașa despicată în părți, cioarecii, pele-rina și boneta (C.Cichorius, op. cit., pl. CXLIV—382)



4. Idem, Epigr. 5,37,7: Quae crine vincit baetici gregis vellus Rhenique nodos aureamque nittelam¹.

5. Silius Ital. 4,200: Flavam qui ponere victor Caeseriem cri-nemque tibi, Gravide, vovebat Auro certantem et rutilum sub vertice nodum².

¹ «(Fecioara) al cărei păr întrece lina betică, nodurile renane și strălucirea aurului». În legătură cu acest citat, H. Fischer observă în notă: accentul cade aici pe culoarea de aur a părului. Dacă nu cumva «nodusul» nu este coada de pe capul femeiesc, ne putem îndoi; întrucât sicambrii la numărul 3, apar ca popor pe Rin, iar punctul 4 despre care noi de altfel știm, nici nu aduce ceva nou.

² «Cel învingător își taie pletele blonde și ție, Marte, își închină părul ce rivaliza cu aurul și nodul galben auriu din creștet». Aici H. Fischer remarcă: «Despre un gal, care este descris ca un german. Acesta corespunde cu ce a afirmat Tacit, His. 4,61., Germ. 31». Autorul amintește și cele susținute în lucrarea sa: Sapo, cinnebat und Verwandtes.

6. Tacitus, Germ. 38: *insigne gentis obliquare crinem nodoque substringere: sic Suebi a ceteris Germanis, sic Sueborum ingenui a servis separantur. In aliis gentibus, seu cognatione aliqua Sueborum seu, quod saepe accidit, imitatione, rarum et intra juventae spatium, apud Suebos usque ad canitiem horrentem capillum retro sequuntur, ac saepe in ipso solo vertice religatur*¹.

Textul următor se referă cu probabilitate și el la nodus după cerceătorul german:

7. Amm. Marc., 16, 12, 24. Chrodomarius . . . *cujus vertici flammeus torulus aptabatur*².



Fig. 15. — *Dac răpus înfățișat pe columna lui Traian, la care se observă cămașa despicată în părți, cioarecii strâmți ca niște itari cu cute în forma moletierelor în partea de sus, gluga (sagum), precum și arma curbată cu mâner lung pentru două mâini (C. Cichorius, op. cit., pl. XCV—254)*

Texte de mai puțină încredere și nesigure:

8. Sil. Ital., 5, 134: *Cui vertice surgens Triplex crista jubas effundit crine Suebo*³.

9. Juvenal., 13,164: *Caerula quis stupuit Germani lumina flavam Caesariem et madido torquentem cornua cirro*⁴.

10. Lucanus, 1,462: *Cirrigeros (al. Crinigeros) Belgis (vulgo bellis) arcere Chaucos (al. Caycos)*⁵. Cine citește *crinigeros*, scrie H. Fischer, poate

¹ «Caracteristic acestui popor este să-și ridice părul în sus și să-l stringă într-un nod: astfel se disting suebii liberi de cei sclavi. La alte neamuri, fie printr-o oarecare înrudire cu suebii, fie prin imitație, cum se întâmplă adesea, acest obicei apare rar și e rezervat numai tinerilor; la suebi este obiceiul ca pînă cînd încărunțesc să-și dea pe spate părul hidos și adeseori să-l lege chiar în creștet».

² «Chrodomarius . . . în creștetul căruia era potrivit un coc roșietic».

³ «O triplă creastă ce se ridică din vârful acestuia (a coifului), lăsa să cadă o coamă de păr sueb».

⁴ «Cine se miră de ochii albaștri ai germanului, de părul lui blond, ca și de uzanța ce o are de a și-l răsuci în formă de coarne, cu o șuviță (panglică) muiată în alifie parfumată».

⁵ «Belgii cu părul ondulat au gonit pe chauci».

să înțeleagă un păr lung și creț; dar *cirrus* trebuie să se refere la vreun port special al părului, deoarece părul populației germanice din natură nu este mai creț decât al popoarelor mediteranene.

11. Claud. De quarto cons. Hon. 655: Crinitusque tuo sudabit fasce Suevus ¹.

12. Isid. Orig. 19, 23, 7: cirros Germanorum ².

Citatele următoare, care se leagă de cel de la numărul 6, după Fischer nu se pot interpreta cu certitudine:

13. Sidon. Apoll. Epist 8,9: Istic saxona caerulum videmus . . . Cujus verticis extimas per oras, Non contenta suos tenere morsus, Altat lamina marginem comarum, Et sic crinibus ad cutem recisis, Decrescit caput additurque vultus ³.

14. Idem: Hic tonso occipiti, senex Sicamber, Postquam victus es, elicis retrorsum Cervicem ad veterem novos capillos ⁴.

15. Idem, Carm. 5,238: Rutili quibus arce cerebri Ad frontem comma tracta jacet nudataque cervix Setarum per damna nitet ⁵.

16. Paul Diac, Hist. Longob 4,22: Cervicem usque ad occipitum radentes nudabant capillos a facie usque ad os dimissos habentes, quos in utramque partem in frontis discrimine dividebant ⁶.

Textele redată mai sus sînt considerate de Hermann Fischer cu destulă prudență: « În toate aceste atestări (1 — 6), se poate, respectiv trebuie, să deducem un port al părului, care constă în pieptănarea părului contra naturii și legarea lui sub forma unui nod, unui șomoioag sau a ceva asemănător ⁷.

În vederea unei juste elucidări a problemelor ridicate de existența pieptănăturii nodus, Hermann Fischer a studiat și mărturiile arheologice cunos-

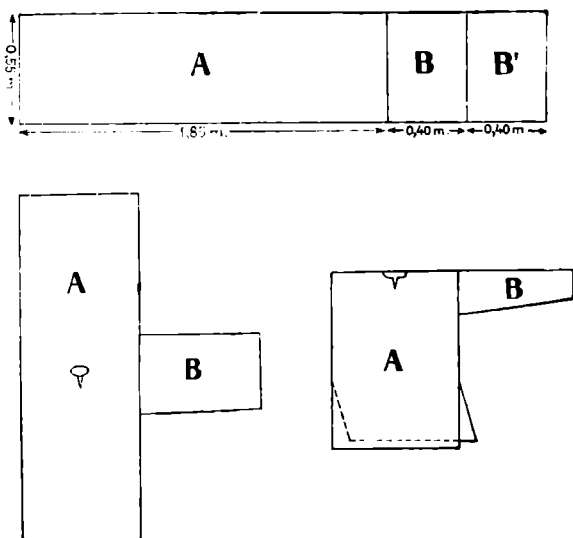


Fig. 16. — Reconstituirea cămășii bărbătești dace despăcată în părți (A, foaia lungă pentru trup, BB' mânecile)

¹ « Și suebul cu chica lungă va asuda luptind sub ordinele tale ».

² « Părul ondulat al germanilor ».

³ « Acolo îl văzurăm pe saxonul cu ochi albaștri . . . linia părului său o ridică mai sus de înălțimea frunții, tăindu-l cu briciul, nemulțumindu-se să-l roadă cu dinții. În felul acesta părul fiindu-i tăiat pînă la piele, capul i se micșorează, iar figura i se alungește ».

⁴ « Aici, bătrîne sicambre, cu occipitalul ras după ce ai fost infrint, revenind acum la vechiul tău obicei, îți acoperi iară ceafa cu părul ce-l lași să-ți crească din nou ».

⁵ « Părul roșu e adus din creștetul capului spre frunte, iar ceafa le strălucește (fiind) rămasă goală prin lipsa părului ».

⁶ « Răzîndu-se pînă la occipital, ceafa le apărea goală, iar părul lăsat în față pînă în dreptul gurii, și-l despărteau în două, după linia frunții ». Vezi Lindenschmitt, *Altertumskunde*, I, 316.

⁷ Hermann Fischer mai adaugă: « Eu las la o parte atestări ca Lucanus 10, 102: *refugosque gerens a fronte capillos* și Sidon Apoll. Epist. 1, 2: *capitis apex rotundus, in quo a planitie frontis in verticem caesaries refuga crispatur*. Simpla mențiune despre pieptănarea părului este de asemenea galică, cf. Claud. Strilich, 2,241: « *Flava repexo Gallia crine ferox* ».

cute în vremea sa ¹. Cercetarea minuțioasă a materialului arheologic a dus la stabilirea a trei tipuri de nodus, după poziția pe care o are: nodus așezat în partea dreaptă a capului, extrem de frecvent (apare în 26 cazuri); nodus așezat în partea stângă a capului (constatat numai în două cazuri), nodus așezat la ceafă (apare în trei cazuri). Dar analiza documentelor materiale, care atestă nodusul, nu-l face pe autor să aibă o concluzie sigură: « Eu presupun că avem de a face mereu cu o populație germanică. În primul caz acest lucru rămîne



Fig. 17. — Țăran din București la 1837 purtând cămașa despicată în părți, identică cu cea dacică (După o litografie de pe un desen după natură de A. Raffet «L'Eglise des Grècs» din București)



Fig. 18. — Țăran muntean purtând cămașă despicată în părți pe la 1865. Detaliu dintr-o acuarelă de Carol Pop de Szathmary

stabilit. În celelalte reprezentări materiale este peste tot posibil, adeseori sigur... Tacit, la punctul 6, indică nodusul ca sueb; și punctele 7,8(11), (15) ² ar corespunde cu așa ceva, chiar dacă nu știm ce este de făcut cu *crinitus* (11). Numai în punctele 1, 2, 9 este vorba chiar de germani, în 3(14) de sicambri, în 4 de Rin, în (10) de chauci, în (13) de saxoni. Toate aceste popoare și regiuni, care înconjoară spațiul suebilor de la Dunăre pînă în Laponia, deosebit de întinse, nu sînt niciodată socotite de Tacit ca suebe. El menționează chiar că nodusul apare și în altă parte, chiar dacă expresia este cam stîngace».

¹ Ultima clasare a materialului arheologic referitor la nodus a fost făcută de Hans Klumbach, care de fapt a dat o nouă ediție lucrării lui Karl Schumacher, *Verzeichnis der Abgüsse und wichtigeren Photographien mit Germanen-Darstellungen*, Mainz, 1935, ed. IV, partea I.

² În paranteză sînt puse citatele socotite îndoielnice.

Referindu-se în special la purtătorii de nodus de pe monumentul de la Adamklissi, H. Fischer ¹ renunță să tragă vreo concluzie, întrucât nu se știe încă dacă acest monument aparține epocii lui Augustus sau Traian. Și în ceea ce privește coloana lui Traian, acest autor găsește piedici care stau în calea identificării apartenenței etnice a purtătorilor de nodus: «pe coloana lui Traian, germanii sînt de partea romană; originea lor este greu de stabilit» ². Pentru acest autor și identificarea originii etnice a «barbarilor» de pe coloana lui Marcus Aurelius prezintă dificultăți, după cum reiese dintr-o notă: «Luca, în *Archäol. Jahrb.* 15,33, a reafirmat părerea ketzeriană că sarmații și germanii nu se deosebesc unii de alții și că dacii de pe coloana lui Traian au servit ca model; portul aparent german este în realitate portul obișnuit barbar» ³. Unor afirmații făcute de H. Fischer le opunem cîteva constatări. Nu ne referim la epoca în care a fost construit monumentul de la Adamklissi, acest lucru urmînd să fie mai întîi lămurit în cursul lucrării. Vom aminti numai că așa ziișii «germani» de pe coloana lui Traian nu apar numai de partea romanilor; unele figuri, socotite a fi germanice, apar și alături de daci (fig. 2). Cercetătorii din trecut între care și C. Cichorius, nu s-au ostenit să identifice în chip real apartenența etnică a figurilor «barbare» reprezentate pe coloana lui Traian și au admis teza lui A. Furtwängler, în ceea ce privește reprezentarea elementelor germanice, din 1896 și n-au ținut seama de totala revenire a acestui autor în 1903, cînd recunoaște deschis greșelile inițiale de interpretare.

Nici alți cercetători germani n-au ajuns la vreo concluzie cu privire la originea germanică a nodusului purtat de figurile reprezentate pe monumentul de la Adamklissi, afară de Gustav Kossinna care interpretează forțat textele clasice. S. Feist, în studiul său despre germani, susține că obiceiul de a purta nodus nu poate fi atribuit numai unui singur popor: «Reprezentările de bastarni de pe monumentul de la Adamklissi (Dobrogea) sau cele de pe coloana lui Traian din Roma (cu toate afirmațiile lui Kossinna, *Deutsche Vorgeschichte*, p. 69, ed. a II-a), nu aduc nimic hotărîtor în problema dacă este germanic sau negermanic (portul părului cu nod a putut să fie răspîndit atît la suebi, cît și la triburile negermanice)» ⁴.

Pentru cercetătorul german H. Deckel, purtătorii de nodus reprezintă în mod sigur elemente trace ⁵. Mai în urmă Carl Patsch invocă din nou pasajul din capitoul 38 din «Germania» lui Tacit pentru a reînvia ipoteza că pe monumentul de la Adamklissi ar fi înfățișate figuri germanice ⁶, fără să se întemeieze și pe vreun element material. De altfel, Carl Patsch, ca și I. M. Rostovzeff susțin că nu există asemănare între elementele de cultură reprezentate pe monumentul de la Adamklissi în coloana lui Traian ⁷. În combaterea unei atari afirmații este suficient a ne referi la veșmîntul dacic despicat în părți (vezi fig. 2, 13—15) și la tipul de cămașă femeiască dacică.

¹ H. Fischer, *Der germanische nodus und Verwandtes*, p. 191.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ S. Feist, *Germanen*, in *Reallexikon der Vorgeschichte*, ed. Max Ebert, Berlin, 1925—1929, p. 285.

⁵ H. Deckel, *Altes und Neues von Trophäe Trajani*, «*Neue Jahrbücher für Archäologie*», Berlin, 1922, p. 337.

⁶ Carl Patsch, *Der Kampf um den Donaauraum unter Domitian und Trajan*. Akademie der Wissenschaften in Wien, *Sitzungsberichte* vol. 217, 1. Abhandlung, Hölder-Pischler-Tempsky, Viena și Leipzig, 1937, p. 21—24.

⁷ Ibidem, p. 21.



Fig. 19. — Daci scoși din luptă. Cel îngenunchiat poartă cioareci și bonetă iar cel rezimat are o plugă (*sagum*), cioareci și nodus (*metopa* 20)

Pieptănătura cu nodus a preocupat și pe învățatul polonez P. A. Bienkowski. El a făcut o tipologie a nodusului, stabilind trei tipuri: *obliquare crinem* (nodus așezat într-o parte a capului, dreapta sau stînga), în *vertice* (nodus în vârful capului) și în sfîrșit, *horrentem capillum retro sequuntur* (nodus la ceafă)¹. Cît privește aria de răspîndire a acestei pieptănături, el a determinat două zone: «germano-celtică», care cuprinde Franța occidentală și Renania și una «probabil tracică», care se întinde pe cursul mijlociu și de jos al Dunării. Intervenția lui P. A. Bienkowski merită toată atenția.

Într-o lucrare destul de recentă Istvan Jardenji-Pauluvics² în considerarea nodusului pornește din nou de la cunoscutele texte clasice referitoare la nodus. În această lucrare sînt adunate la un loc figuri purtătoare de nodus, care apar pe diferite monumente de pe teritoriul maghiar, descoperite de arheologi. În ceea ce privește interpretarea originii etnice a purtătorilor de nodus, nu se aduce nimic nou, nodusul fiind considerat aprioric ca germanic.

¹ Apud H. Fischer, *Der germanische nodus und Verwandtes*, p. 191.

² Istvan Jardenji-Pauluvics, *Germanendarstellungen auf pannonischen Denkmälern*, Budapesta, 1945, p. 269–280.

Fig. 20. — Dac fugar
care poartă cioareci cu
crețuri (metopa 33)



Dar valoarea documentară a nodusului nu poate fi stabilită decât în raport cu alte elemente de cultură materială sau chiar de viață socială.

Semnificația socială a nodusului. Pornindu-se de la afirmația lui Tacit *Principes et ornatorem habent*, după care nodusul era purtat de cei liberi, i s-a atribuit o semnificație socială sau militară¹. Dacă am admite o asemenea ipoteză, s-ar putea explica ușor circulația pe care a avut-o nodusul de la un popor la altul. Lucrul acesta trebuie privit cu toată atenția, fiindcă ni se pare destul de veridic.

Studiile de pînă acum n-au adus nici o contribuție sigură cu privire la originea și răspîndirea nodusului. Aceasta se datorește în primul rînd faptului că prezența nodusului era socotită ca element principal în determinarea apartenenței etnice a celor care îl purtau.

Nodusul în raport cu alte elemente etnografice înfățișate pe monumentul de la Adamklissi. În cercetarea nodusului, care pune probleme complexe, trebuie să se facă distincție între acest element etnografic ca problemă generală

¹ H. Fischer, *Die Haartracht der Sueben* (Tacitus, Germ. 38), p. 380; idem, *Der germanische nodus und Verwandtes*, p. 192.

și prezența lui în mijlocul unor elemente etnografice cu caracter specific, când el nu poate apărea decât cu o valoare secundară.

Descifrarea apartenenței etnice a figurilor reprezentate pe monumentul de la Adamklissi a constituit o preocupare de lungă durată. Într-o perioadă mai nouă, cercetătorii germani au manifestat rezervă în interpretarea nodusului, dar totuși prin Carl Patsch se reînvie din nou vechea teză a lui A. Furtwängler, pornindu-se de la cunoscutul text al lui Tacit. Dacă primii păreau descurajați și evitau să tragă vreo concluzie cu privire la purtătorii de nodus, cel din urmă continuă să privească problema ridicată de nodus cu totul străin de analiza și compararea complexului de elemente etnografice. Și aceasta constituie o eroare metodologică. În studiul elementelor de cultură materială se cere o sistematică adâncire a tuturor elementelor care coexistă cu forma pe care ne propunem să o cunoaștem.

Monumentul de la Adamklissi, ca și coloana lui Traian, redau aspecte din luptele purtate pe pământul dacic. Acest lucru ar părea suficient la prima vedere, ca să socotim că elementele de costum, de pildă, ar putea fi atribuite triburilor trace. Dar, chiar dacă am admite că cele două monumente ar reprezenta elemente geto-dace, discuția cu privire la problema nodusului nu poate fi închisă. Cum s-ar explica în cazul acesta atâtea mărturii arheologice despre nodus, presărate din Dacia pînă pe pământul de astăzi al Belgiei? Mai trebuie amintit că există o serie de elemente etnografice care ridică la rîndul lor probleme mult mai importante decât nodusul.

Invocînd textele autorilor latini și alegînd în chip nejust numai un anumit sens al lor, unii dintre arheologi au atribuit o valoare cu totul greșită nodusului. Acești arheologi recurgeau la un document care cuprindea două afirmații, ca cel din Germania lui Tacit, fără să-și dea seama că nodusul nu reprezintă un element cu caracter stabil în pieptănătura bărbătească; că acest nodus putea în consecință să fie ușor părăsit de unele triburi și imitat de altele. În întreaga lor frământare arheologii germani au nesocotit examinarea a numeroase elemente etnografice, care coexistau alături de nodus și aveau un caracter stabil, și care redau specificul etnic al unui popor: elementele de costum. Datorită acestui fapt, acești cercetători s-au pus în situația delicată de a considera totdeauna nodusul ca un specific germanic și de a construi pe baza aceasta o teorie falsă cu privire la reprezentarea bastarnilor de pe monumentul de la Adamklissi, fără să-și pună problema înfățișării unor alte triburi, pe baza elementelor de costum sau a altor reprezentări de cultură materială.

Dar lipsa de metodă științifică în studiul elementelor de cultură materială a dus chiar la subordonarea față de nodus a fenomenelor de cultură care au caracter de stabilitate. Din moment ce nodusul este germanic, și articolele de port ca ȋtarii, opincile sînt germanice. Deși unii arheologi, ca de pildă A. Furtwängler, au atribuit unele elemente etnografice triburilor locale, revenind asupra unor păreri anterioare, etnografii grăbiți au neglijat aceasta și au reprodus părerile inițiale ale acestui arheolog cu privire la originea germanică a pantalonilor etc.¹

Nodusul, fără îndoială, a fost cunoscut de triburile germanice, dar el, potrivit informației lui Tacit, a fost curînd preluat de alte popoare, care trăiau dincolo de sfera de civilizație greco-romană, devenind astfel, dintr-un element germanic specific, un element de port circulatoriu. Prin această pătrundere a

¹ Vezi, de pildă, Viktor Geramb, *Steierisches Trachtenbuch*, Graz, 1932, p. 103—104.

nodusului la alte popoare, el și-a pierdut însă orice valoare etnografică. Nodusul va putea de aici înainte să fie socotit ca un element de cultură de proveniență suebă sau germanică, fără ca prezența lui să poată da vreo indicație asupra celor care îl poartă.

III. BAZELE INTERPRETĂRII ELEMENTELOR ETNOGRAFICE DE PE MONUMENTUL DE LA ADAMKLISSI

Metoda de cercetare a elementelor de cultură materială a fost îmbunătățită în ultima vreme. O vom utiliza cu grija cuvenită, pentru ca să restabilim realitatea cu privire la apartenența etnică a figurilor reprezentate pe Tropaeum Trajani.

Examinînd cu mai multă atenție reprezentările de pe monumentul de la Adamklissi surprindem, de fapt, o serie de elemente etnografice nebăgate în

Fig. 21. — Moldovean, după o
stampă de la 1789. Poartă cioa-
reci largi, cu crețuri, ca la cioa-
recii dacilor (Colecția G. Sion,
de la biblioteca Universității
din Cluj)



seamă sau considerate doar în trecut, care au însă o deosebită importanță pentru a contura o imagine a felului cum se prezenta populația locală de la începutul secolului al II-lea e.n.

Cercetările din trecut n-au făcut o analiză a structurii elementelor etnografice, care coexistau cu nodusul. În felul acesta nu numai că s-a manifestat o deficiență metodologică, dar s-a neglijat un material esențial în rezolvarea unor probleme în legătură cu monumentul dobrogean, între care apartenența etnică a figurilor înfățișate și poate chiar determinarea epocii de construcție a acestuia. Dar lipsa unei metode juste de cercetare poate însemna înlăturarea pentru multă vreme a oricărei posibilități de rezolvare a unei probleme, cum este cazul cu aceea a nodusului.

Documentele etnografice constituie pentru un cercetător un material de interpretare. Elementele de cultură materială în general pot duce, în lipsa mărturiilor scrise, la interpretarea justă a fenomenelor petrecute. Determinarea caracterelor morfologice a elementelor etnografice nu înseamnă numai o simplă cunoaștere tipologică, căci aceasta nu constituie un scop în sine. O



Fig. 22. — Daci învinși.
Se observă la ei ȋtari cu
crețuri transversale
(metopa 22)

asemenea determinare poate constitui baza pentru o nouă interpretare a apartenenței etnice a învinșilor reprezentați pe reliefurile monumentului de la Adamklissi. Căci formele morfologice specifice conțin în sine elemente care pot fi recunoscute în evoluțiile succesive și deci permit urmărirea în timp a unui fenomen de cultură materială specifică pentru un anumit grup etnic. Ele ușurează și posibilitatea stabilirii analogiilor.

«*Barbarii*» înfățișați pe monumentul de la Adamklissi. Documentele etnografice care apar pe monumentul dobrogean nu pot fi valorificate fără o cunoaștere mai sistematică a reprezentărilor de pe acest monument. Din acest motiv este nevoie să ne dăm seama, în primul rînd, de semnificația pe care o au figurile reprezentate. Aceste figuri se împart în trei categorii: luptători, prizonieri și refugiați. Cele trei categorii de «barbari» arată că scenele de pe monumentul de la Adamklissi sînt în legătură cu o mare și decisivă campanie militară. Asemenea categorii sînt specifice pentru marile teatre de război. Identificarea acestor «barbari» nu poate pleca de la interpretarea unor relatări istorice nesigure sau de la texte care nu se referă direct la monument. Aceasta s-ar putea încerca numai dacă ar lipsi elemente de cultură materială.

Elemente etnografice reprezentate pe monumentul de la Adamklissi. Examinarea atentă a scenelor cu «barbari» de pe monumentul dobrogean ne-a dus la constatarea că sînt înfățișate și elemente de cultură materială, mai ales din două domenii diferite: îmbrăcăminte și arme de luptă.

Fig. 23. — Daci în refugiu.
La bărbați se observă următoarele piese de port: ițari, haină cu crețuri, bonetă; la femeie haină cu crețuri (metopa 9)



A. COSTUMUL « BARBARILOR » DE PE MONUMENTUL DE LA ADAMKLISSI

Costumul bărbătesc. Judecînd după asocierea diferitelor elemente și aspectul său general, costumul bărbătesc este reprezentat prin port de vară și port de timp răcoros. Cel de vară este cîteodată atît de simplu încît el constă doar din cioareci, trunchiul corpului fiind dezbrăcat; cel de timp răcoros apare sub forma unui costum caracterizat prin suman (caftan). Elementele de veșmînt bărbătesc, care se disting clar la figurile de pe metope sau crenele, sînt următoarele: opincile, călțunii, cămașa sau veșmîntul despicat în părți, sumanul (caftanul), cioarecii, diferite forme de ițari, acoperitoarea de umeri (paenula), gluga (sagum), haina cu crețuri, boneta, căciula, cureaua și pieptănătura « nodus ». Frecvența acestor piese de veșmînt bărbătesc este arătată în tabloul ce urmează (p. 52).

O examinare a elementelor de veșmînt din tablou ne arată că ele sînt asociate în diferite chipuri, astfel încît « imaginea » costumului este destul de variată. Căci piesele de veșmînt, nu bogate ca număr, asociate între ele dau diferite complexe de costume mai mult sau mai puțin importante, dintre care unele fuseseră socotite ca reprezentînd costume specifice. Astfel, purtatul cioarecilor, fără ca trunchiul corpului să fie acoperit, era considerat drept un port de luptă germanic sau tracic; existența sumanului era un indiciu de costum tracic și așa mai departe. Fără îndoială era o interpretare cu totul

*Frecvența elementelor de port de pe monumentul
de la Adamklissi, pe metope și creneluri**

Reliefulurile după cate- goria figu- rilor repre- zentate			Piese de costum																				
			Bărbătesc														Femeiesc						
			Opinci	Călfuni	Cămașă sau vestmint despicat în părți	Cioarece	Pantaloni						Suman	Bonetă	Căciulă moțată	Acoperitoare triunghiu- lară	Sagum (glugă)	Haină cu crețuri	Curea	Nodus	Cîmașă	Fustă (fotă)	Haină cu crețuri
							Îțari																
							1. strîmți	2. cu crețuri															
								a. transvers.	b. oblici	c. de forma molețierelor													
Luptători	Prizonieri	Refugiați	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22		

A. Metope

4														1?							
5						2									1?						
6						1							1								
7							1														
		9				1		1				1				1					1
16						1						1						1			
17			1			2						1				1		1			
18							1														
19						1						1									
20						2						1			1			1			
21							1														
22								2				1									
23						2									1	1		1			
24								1										1			
29										1			1	1							
30								1													
33						1			1			1									
34								1	1			1									
		35				1															1
36								1													
45					2					2							2				
46					2					2		2					2				
47										1				1				1		1	
48					1					1									1	2	
49																					

B. Creneluri

114	1						1						1				1				
115							1						1				1				
116							1?				1										
117							1				1										
118								1			1										
119					1		1?						1								
120					1					1			1								
121		1		1						1											
122				1								1									

Nu s-au luat în considerare metopele deteriorate pe care nu se pot distinge piese de port: 25,37.

falsă a posibilităților de asociere a acelorași elemente de port. Numărul asocierilor observate de noi se ridică la șapte:

Îțari sau cioareci — trunchiul corpului dezbrăcat
 Cioareci — opinci — nodus — trunchiul corpului dezbrăcat
 Îțari — acoperitoare de umeri (paenula) — opinci — nodus
 Glugă (sagum) — îțari — bonetă
 Îțari — cămașă sau veșmînt despicat în părți — curea — bonetă
 Îțari — haină cu crețuri — bonetă
 Îțari — suman (caftan) — călțuni

Este ușor de observat că, dacă la prima asociere de elemente de port adăugăm rînd pe rînd opinca, acoperitoarea de umeri, gluga, veșmîntul despicat în părți etc., obținem seria de șapte asocieri enumerate.

Ducînd mai departe observația am constatat că cele trei categorii de figuri reprezentate pe reliefurile monumentului de la Adamklissi poartă costume care indică o anumită preferință în asocierea pieselor.

Repartizarea elementelor de port după cele trei categorii de figuri reprezentate: luptători, prizonieri și refugiați

Categoria figurilor reprezentate	Piese de costum																		
	Bărbătesc													Femeiesc					
	Opinci	Călțuni	Cămașă sau veșmînt despicat în părți	Cioareci	Pantaloni					Suman	Bonetă	Căciulă moțată	Acoperitoare triungh. Sagum (glugă)	Haină cu crețuri	Curea	Nodus	Cămașă	Fustă (foră)	Haină cu crețuri
					1. strimți	Îțari													
						2. cu crețuri													
a. trans- versale							b. oblice	c. de forma moletierelor											
Luptători	1	—	—	12	3	5	2	1		7	2	1+	3+	2		5	—	—	—
Prizonieri	1	3	9		1?	1	3+	8	1?	5	—	3	—	—	4*	3	3	3	—
Refugiați	—	—	—	2	2	2				1		—							2

* Nu am ținut seama decît de curea *propriu-zisă* cu cataramă.

Luptătorii, mai toți îmbrăcați în cioareci și rar în îțari, în general desculți, cu o singură excepție¹ (fig. 5,33), în general nu au trunchiul corpului îmbrăcat; sînt însă și șase cazuri cînd apare pe umeri fie acoperitoarea triunghiulară (metopa 29), fie gluga² (fig. 19,31) sau haina cu crețuri³ (fig. 31, 33). Este clar, judecînd după îmbrăcăminte, că sîntem în fața unor oameni care au căutat comoditatea mișcărilor în luptă. Într-adevăr, luptătorii apar în cele mai felurite scene de război, care cereau o îmbrăcăminte adecvată: luptă corp la corp, luptă în munți stîncoși, luptă din arbori, încăierări cu armatele călări.

¹ Metopa 17.

² Metopele 16, 20, 23.

³ Metopele 17, 23.

Prizonierii, deși toți poartă ițari, nici unul dintre ei nu are trunchiul corpului dezbrăcat. În cazul cel mai rău ei au acoperitoare de umeri (metopa 47; creneluri)¹, care la luptători apare o singură dată. Astfel la prizonieri distingem unele piese de port, care ne dau, fără îndoială, imaginea îmbrăcămintei complete a celor care luptă dezbrăcați: cămașa bărbătească despicată în părți, (metopele 45, 46, 48, creneluri)², sumanul (caftanul) (creneluri)³, călțunii (creneluri)⁴. Opincile reapar la prizonieri, dar tot o singură dată (creneluri)⁵.

Refugiații, cum era și de așteptat, dau imaginea unor oameni care încearcă să scape, o dată cu viața, și averea (metopele 9,35). Portul refugiaților grupează elemente din costumele celorlalte două categorii de figuri: luptători și prizonieri. Este de remarcat că la refugiați apare o haină lungă cu crețuri bogate la gât și mâneci (fig. 23), pe care o întâlnim purtată și de doi luptători (fig. 31, 33). Ițarii sau cioarecii, boneta și alte elemente de costum ne arată în chip clar că refugiații aparțin aceluiași popor ca și luptătorii și prizonierii. De altfel socotim că însuși Grigore Tocilescu, atunci când socotea figurile reprezentate ca înfățișând pe daci⁶ pleca de la unitatea care se degaja din simpla comparație a elementelor etnografice.

Dar enumerarea elementelor de costum purtate de cele trei categorii de figuri ne duce la concluzii din cele mai importante:

1. Luptătorii sînt înfățișați într-un costum adaptat pentru război, iar prizonierii și refugiații în costumele obișnuite pentru toate anotimpurile.

2. Costumele de război nu are o factură specifică. El nu este altceva decît portul de toate zilele, lipsit de piesele mai greoaie (cămașa despicată în părți, sumanul).

Ca o consecință a celor stabilite, cele trei categorii de figuri reprezentate pe monumentul de la Adamklissi aparțin unuia și aceluiași popor.

Concluziile acestea trebuie admise, fiindcă altfel am ajunge la o situație paradoxală:

a. În cazul că ițarii sau cioarecii, boneta și opincile n-ar fi elemente de port comun pentru luptători și prizonieri, atunci luptătorii ar apărea ca reprezentînd un popor, iar prizonierii alte popoare, care n-au intrat în luptă.

b. Dacă, referindu-ne la piesele de port în particular, i-am considera pe prizonierii purtători de acoperitoare pe umeri de același neam cu singurul luptător care are o asemenea acoperitoare, ajungem la constatarea ciudată că luptătorii cu corpul dezbrăcat n-au reprezentanți printre prizonieri, iar prizonierii purtători de cămașă despicată în părți sau de sumane n-au reprezentanți printre luptători! Doar refugiații la care apare o haină cu crețuri, purtată și de doi luptători, ar avea reprezentanții lor printre cei angajați în luptă; ar fi cu totul nelogic să socotim însă că această haină cu crețuri, iar nu cele care apar mult mai frecvent, să fie socotită ca un articol de port comun.

Costumul femeiesc. Se compune din următoarele piese: cămașă, fotă (fustă), haină lungă cu crețuri.

¹ Gr. Tocilescu, Monumentul de la Adamklissi, fig. 114, 115.

² Ibidem, fig. 119—122.

³ Ibidem, fig. 116—118.

⁴ Ibidem, fig. 121.

⁵ Ibidem, fig. 114.

⁶ Gr. Tocilescu, Fouilles et recherches, fig. 19—26.

Dacă simpla determinare a modului cum sînt înveșmîntate figurile de pe monumentul de la Adamklissi ne-a dus la concluzia că articolele de port cu care sînt îmbrăcate reprezintă elementele aceluiași port și că aceste figuri aparțin unuia și aceluiași popor, analiza formei pieselor de port va contribui la: cunoașterea structurii lor morfologice specifice, urmărirea evoluției lor în timp, stabilirea analogiilor, precum și la determinarea dependenței formei articolelor de port de maniere sculpturale.

ELEMENTE DE PORT BĂRBĂTESC

Încălțămîntea. Încălțămîntea de pe monumentul de la Adamklissi este de două genuri: locală și romană. Încălțămîntea locală este reprezentată prin opincă (fig. 3—5) și călțuni, iar cea romană prin unele forme de calceus și caliga. Este de remarcat că demnitarilor romani, ca și soldații, poartă caliga și numai doi călăreți sînt încălțați cu calceus sub forma lui pero. Barbarii, în schimb, majoritatea desculți, sînt încălțați cu opinci și mai ales cu călțuni.

Structura opincii cu gurgui de pe Tropaeum Trajani. Cînd Grigore Tocilescu publica lucrarea sa asupra monumentului de la Adamklissi, detaliile cu privire la articolele de port, care se observă la figurile de pe monument, nu fuseseră urmărite îndeaproape. Din acest motiv, se amintește de două ori despre opinci, pe cînd în realitate nu era vorba decît de « cento ». Cît privește opincile, ele apar de două ori, dar Grigore Tocilescu remarcă doar una. El notează « . . . poartă¹ încălțămînte vizibilă »². Deși opinca la care se referă, purtată de dacul legat de arbore, este ușor de recunoscut (fig. 3—4), el nu amintește nici nojițele și nici vreun alt detaliu. O a doua opincă se observă la un învins scos din luptă (fig. 5). Detaliile ei se mai pot încă urmări pe monument, dar apar foarte șterse în fotografie.

Tehnica opincii. La cele două opinci, una purtată de dacul legat de arbore, iar alta de cel scos din luptă, se pot urmări detalii tehnice surprinzătoare. La prima opincă (fig. 4 a și 4 c) se constată clar mai multe elemente: gurguiul, încrețiturile din treimea anterioară, vîrzogul — care persistă și astăzi (fig. 4 b) — găurile de pe marginea opincii și nojița, care este trasă prin ele. Se observă de asemenea felul în care a fost legată această opincă; sculptorul a urmărit cu minuțiozitate nojița, arată cum ea trece peste marginea opincii, străbătînd-o din afară înăuntru sau invers, cum se încrucișează și o apucă apoi în altă direcție. Pentru a da cît mai exact imaginea opincii, sculptorul a răsucit ușor piciorul spre a se putea vedea pe ambele părți încrețiturile din treimea anterioară, precum și felul cum nojița este dusă dintr-o parte într-alta pentru a o încălța pe picior.

Detaliile opincii purtate de persoana scoasă din luptă sînt mai reduse la număr. Alături de conturul precis al opincii, cu excluderea părții anterioare cuprinzînd gurguiul și umerii, doar nojițele se disting cu claritate suficientă. Gurguiul propriu-zis este distrus de vreme, iar ceea ce apare de obicei în fotografie drept formă de gurgui, nu este altceva decît o imagine falsă a pietrei erodate în acea porțiune. Dar și cu aceste amănunte tehnice, această opincă

¹ Grigore Tocilescu, Monumentul de la Adamklissi, p. 116, scrie greșit „pôte“!

² Ibidem, p. 116, fig. 114.



Fig. 24. — Decebal se retrage călare. Sub picioarele calului se observă un dac purtător de ȋtari cu crețuri transversale (metopa 30)

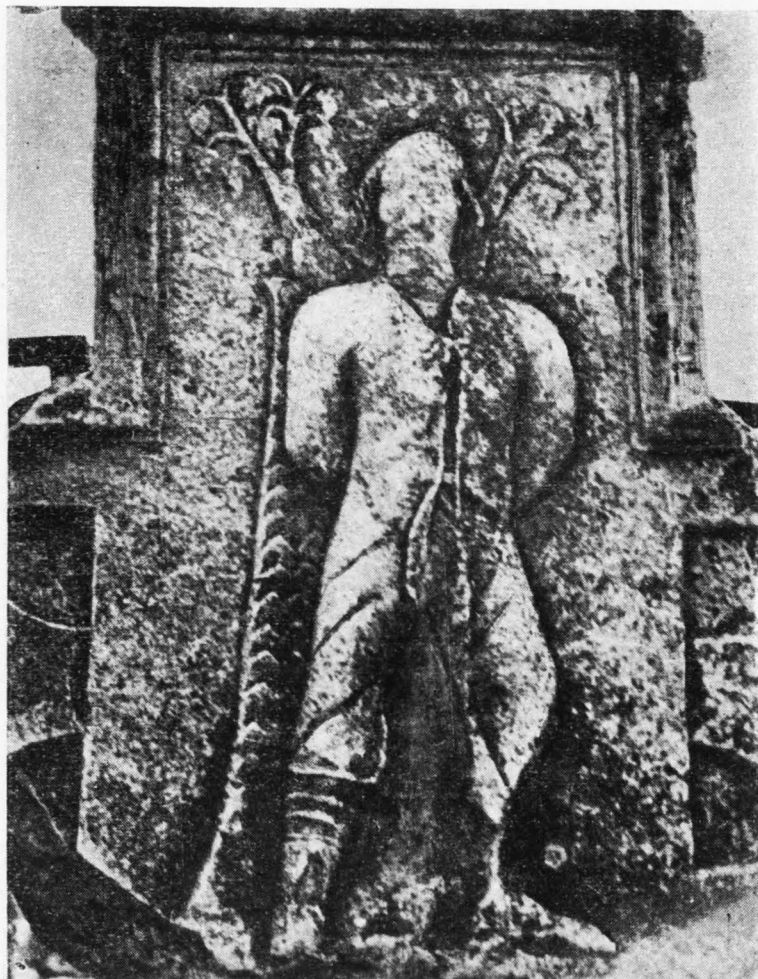
are o mare valoare documentară, fiindcă ea confirmă existența opincilor la adversarii romanilor și prima opincă, de care ne-am ocupat, nu apare ca ceva întâmplător.

Tipul de opincă. Detaliile tehnice ale celor două opinci duc, de fapt, la identificarea unui tip de opincă. Acest tip (fig. 3—4,6) este realizat în felul următor: dintr-o bucată de piele de forma unui dreptunghi (fig. 6, *b*) se detașează o fișie îngustă (*a'*) începînd din extremitatea care va forma călcîiul, pînă la jumătatea marginii anterioare; apoi se execută numeroase împunsături de vîrf de briceag: cîte șase pe fiecare jumătate a marginii anterioare (*b*, *b'*) dispuse paralel și cîte nouă pe fiecare treime anterioară dispuse perpendicular pe margine (*c*, *c'*). Pe cele două laturi ale bucății de piele se mai fac cîte cinci găuri (*d*—*d*, *d'*—*d'*).

Cele două opinci înfățișate pe monumentul de la Adamklissi nu oferă nici un detaliu cu privire la forma călcîiului. După felul cum opinca încălță piciorul spre călcîi se pare că acesta avea o formă închisă, fiind realizat desigur ca și astăzi (fig. 4 *a*, 4 *b*, 6 și 7, *c*).

După cum se observă, detaliile tehnice pentru formarea opincii de pe monumentul dobrogean sînt deosebit de importante: pe de o parte pentru realizarea acestei piese de încălțăminte nu se recurge la nici o bucată de piele din afară — ceea ce denotă un progres tehnic —, iar pe de alta, împunsăturile

Fig. 25. — Dac prizonier
legat de arbore, care poartă
îțari cu crețuri dispuse
transversal și suman



și găurile sînt simetrice, condiție esențială pentru o încălțăminte care îmbracă bine piciorul.

Îngurzirea. Îngurzirea, adică operația prin care opinca este cusută la vîrf și încrețită pe margini, este deosebit de interesantă. Îngurzirea se începe la gurgui (fig. 6, c) cu fișia de piele a', care este trecută peste muchie ca o cusătură; după îngurzirea la gurgui, cu aceeași fișie este continuată îngurzirea pe marginea exterioară a opincii, sub forma unei încrețituri. După aceea, cu restul de fișie care a mai rămas, se trece — într-o manieră tehnică specifică — la baza internă a gurguiului, de unde se continuă și îngurzirea treimii anterioare interne a opincii. Prin îngurzirea ambelor treimi anterioare cu aceeași fișie de piele se realizează de fapt «urechiușa» sau «vîrzogul»¹, care nu este altceva decît partea din fișie care pornește de la baza treimii anterioare externe la baza gurguiului, de unde, după cum am observat, se procedează și la îngurzirea treimii anterioare interne. Vîrzogul este păstrat pînă astăzi (fig. 4 b, 7, a, a'').

Călcîiul era desigur de formă închisă, realizat probabil ca și în timpurile noastre (fig. 6, b, c, 7, b, c).

¹ Observat de Florentina Dumitrescu - Jipescu în timp ce executa desenul opincii de pe monumentul de la Adamklissi.

Fără îndoială că formele închise puteau să coexiste cu cele deschise de vară și în epoca aceea.

Făcînd abstracție de tipul de călcîi, care de altfel nu determină forma opincii, structura opincii de pe monumentul de la Adamklissi este bine conturată. Detaliile tehnice au identificat-o drept un tip de opincă cu « urechiușă »

sau cu « vîrzog ». Dar ceea ce este de semnalat este desigur tehnica opincii dace, care se dovedește pe cît de simplă, pe atît de ingenioasă și desăvîrșită. Aceasta duce desigur la concluzia că nu sîntem în fața unui articol de port recent. Opinca era încă la acea epocă un element de port străvechi, dezvoltat fără îndoială dintr-un prototip mai vechi și mai simplu.

Asemănarea dintre opinca de pe monumentul de la Adamklissi și opinca ilirică de la Dürrnberg de lîngă Hallein (Austria). Opinca dacică de pe Tropaeum Trajani nu apare în mod întîmplător în spațiul iliro-tracic. Pe la începutul secolului nostru Georg Kyrle a descoperit o opincă într-o salină ilirică de la Dürrnberg de lîngă Hallein (Austria)¹. Această salină fusese în exploatare din epoca Halstatt pînă în epoca La Tène.

Opinca descoperită la Dürrnberg (fig. 8, a) are aceeași structură de bază cu opinca dacică de pe monumentul de la Adamklissi. Ea este făcută dintr-o bucată de piele de formă dreptunghiulară (fig. 9, b), de pe maginea căreia s-a detașat o fișie, care servește la îngurzire (a').

Îngurzirea, limitată numai la gurguiul opincii, este făcută în așa fel că pare în cruciș, așa cum de altfel se observă și astăzi (fig. 8, a, b, 9, 10). Față de opinca dacică de pe monumentul de la Adamklissi, opinca ilirică pare mai puțin evoluată. Ambele opinici presupun același prototip.

Opinca ilirică, ca și cea dacică, își au corespondentul lor și astăzi printre opincile purtate de poporul român (fig. 4 a, 4 b, 8, a, b).

Descoperirea opincii ilirice de la Dürrnberg și identificarea opincii dace de pe monumentul de la Adamklissi reprezintă o contribuție din cele mai însemnate cu privire la cunoșterea evoluției opincilor în spațiul iliro-tracic.

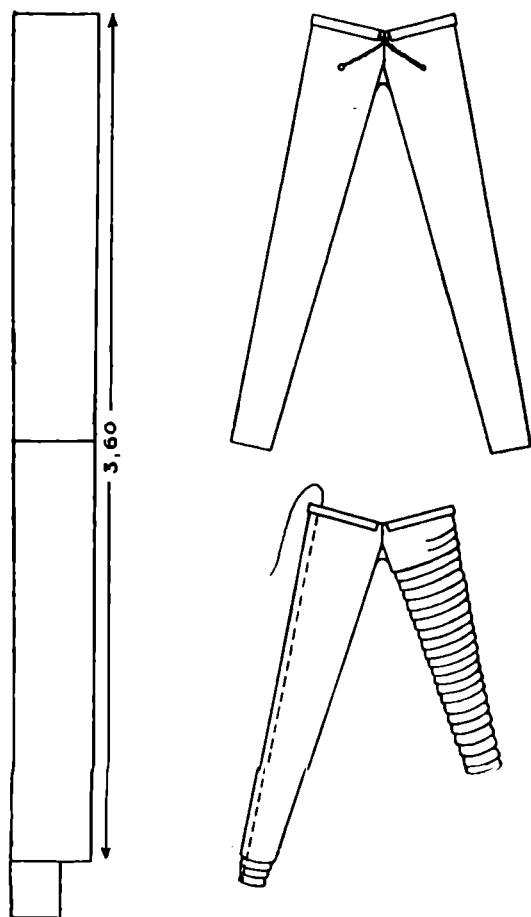


Fig. 26. — Reconstituirea croiului la ȋțarii dacici cu creșuri transversale pe lungime

¹ Georg Kyrle, Der prähistorische Salzbergbau am Dürrnberg bei Hallein, «Jahrbuch für Altertumskunde», editat de k.k. Zentralkommission, Viena, 1913, vol. VII, caiet 1, p. 48—50 și fig. 27.

Prezența opincilor de formă ilirică sau dacică la poporul român este o dovadă că unele elemente de cultură materială au înfruntat pînă astăzi toate vicisitudinile istorice, ele corespunzînd unor necesități practice.

Georg Kyrle observase că opinca ilirică de la Dürrenberg se aseamăna cu opincile actuale din sud-estul european¹. Aceeași constatare a făcut-o și Emil Fischer, cu privire la opincile de pe monumentul de la Adamklissi: « La cîteva (figuri—F.B.F.) se recunoaște încă admirabil opinca și modul ei



a)



b)

Fig. 27. — a) Pereche din Vrancea la 1895 (după dr. N. Manolescu, *Igiena țăranului*, p. 128); b) Flăcău din fostul jud. Roman, la 1895, *op. cit.*, p. 142

de legare, care este identică cu cea în uz astăzi»². Theohari Antonescu compa-
rase de asemenea opinca dacică cu a țăranului român³. Supozițiile acestor
cercetători cu privire la continuitatea acestui element de costum sînt confir-
mate de analiza comparativă a structurii morfologice a opincilor (fig. 6, 7, 9,
10). Pe de altă parte, în comparație cu alte forme de încălțăminte, scitică,
germanică, grecească, romană și slavă, structura opincilor iliro-trace rămîne
cu totul specifică (cf. fig. 11, a, b, c, 12, a, b, c.).

¹ Georg Kyrle, *Reallexikon der Vorgeschichte*, ed. Max Ebert, Berlin, 1925—1929, p. 424—425.

² Dr. Emil Fischer, *Die Haar- und Kleidertracht vorgeschichtlicher Karpathen und Balkanvölker-
schaften*, « *Archiv für Anthropologie* », Neue Folge, vol. VII, caiet I, Braunschweig, 1908, p. 8.

³ Theohari Antonescu. *Le trophée d'Adamklissi*, Iași 1905, p. 163.

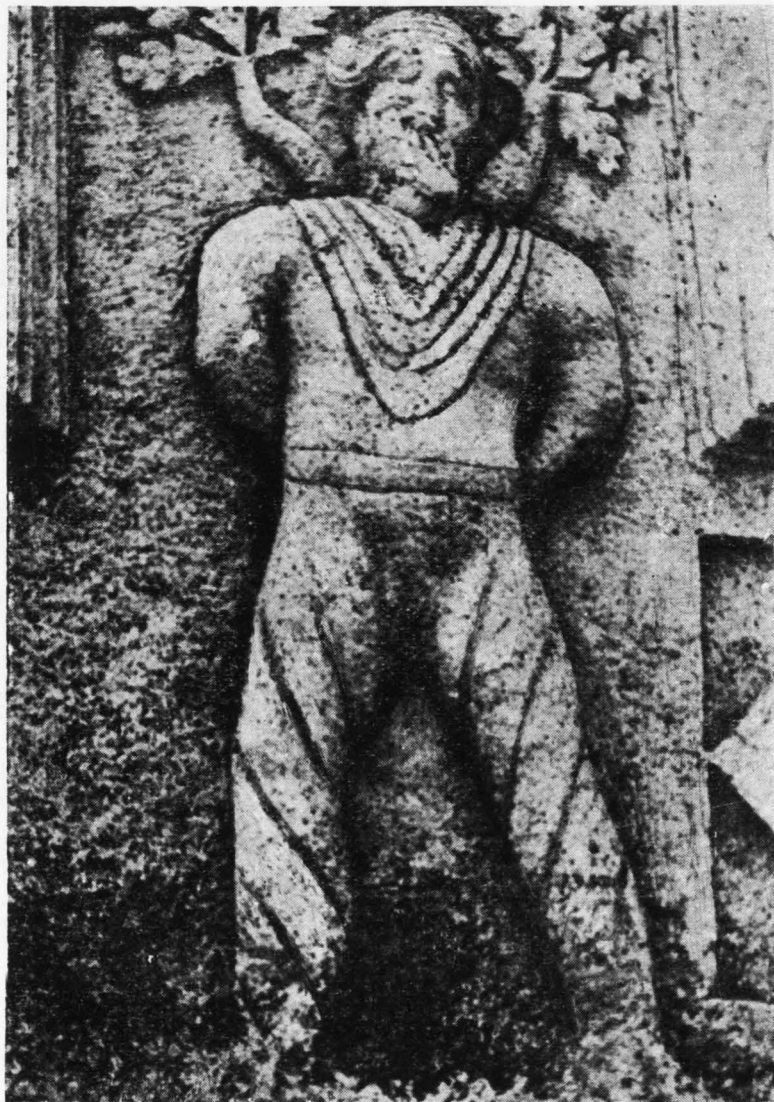


Fig. 28. — Reprezentarea ȋtarilor prin crețuri oblice schematice (Grigore Tocilescu, op. cit., fig. 115)

Călțunii. În afară de opincă, un număr destul de mare de prizonieri daci poartă un fel de călțuni, ușor de distins. Grigore Tocilescu socotise cîteva forme de călțuni ca opinci. El scrie: « . . . Și o încălțăminte cu nojițe de forma opincii, analoagă cu încălțăminteaa figurii din picioare de la baza trofeului »¹. În realitate era vorba de călțuni, care se disting în modul cel mai clar, chiar la figura la care se referea.

Forma călțunilor amintește pe un « calceus » roman, de tipul « cento »². Cu toate acestea, călțunii, scarpeții sau ciocii pot fi atribuiți dacilor, întrucît și pe coloana lui Traian apar în mod constant la daci, cu detalii asemănătoare³, iar pe monumentul de la Adamklissi ei nu sînt purtați de nici un ostaș roman. De altfel, călțunii erau cunoscuți pe pămîntul țării noastre încă din neolitic. În vara anului 1952 am avut ocazia să identificăm o formă de călțuni,

¹ Grigore Tocilescu, op. cit., p. 119.

² Georg Girke, op. cit., pl. 51 a 2, fig. 14.

³ C. Cichorius, Die Reliefs der Traianssäule, pl. CXXXII-354 etc.

Fig. 29. — Dac îmbrăcat cu
îțari, redați ca niște mole-
tiere (metopa 47)



modelați din lut, la un picior de figurină din stratul Cucuteni A-B din stațiunea Traian (Neamț) ¹. Faptul că pe monumentul de la Adamklissi călțunii apar într-o formă apropiată de un calceus roman din pîslă se datorește asemănării reale a călțunilor dacici cu această formă de calceus.

Structura încălțămintei romane de pe monumentul de la Adamklissi. Pentru a ne da seama de realismul cu care au lucrat sculptorii scenele de pe monumentul de la Adamklissi, am socotit necesar să arătăm și structura unor articole de port romane.

Pero. După modul cum încălța piciorul și după materia primă folosită, calceus la romani avea diferite denumiri: talar, subtalar, cento și pero. Pero este una din formele simple ale lui calceus. El are forma unui călțun. El prezintă uneori găurele (metopa 1), care indică posibilitatea încheetorii lui deasupra piciorului, ca și ghetele cu bumbi. Această încălțămintă tipic romană este purtată numai de ostașii romani călăreți de pe monument.

¹ Expoziția arheologică. Ed. Acad. R.P.R., București, 1952, p. 14—15.

Pe monumentul de la Adamklissi apare și o formă de încălțăminte aparte care îmbracă parțial piciorul.

Caliga. O formă tipică de încălțăminte romană este reprezentată de caliga. Caliga este redată cu caracteristicile sale pînă în cele mai mici amănunte¹. Această încălțăminte este purtată de toți ostașii romani, ca și de diferiții demnitari. Caliga este o încălțăminte de război, atestată de Cicero.

Realismul pe care-l observăm în redarea încălțăminteii romane trădează grija de amănunt a sculptorului, pe care am remarcat-o și atunci cînd am examinat formele de încălțăminte locală și mai ales opinca. Studiul încălțăminteii de pe monumentul de la Adamklissi a dus astfel la rezultatul impor-

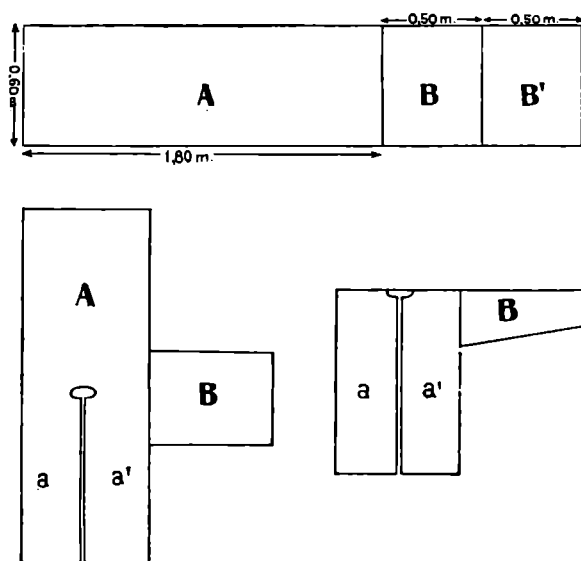


Fig. 30. — Reconstituirea croiului sumanului dacic

de veșmînt la dacii de pe coloana lui Traian și la figurile de pe monumentul de la Adamklissi ne duce la concluzia că sîntem în fața acelorași elemente dace. Acest tip de cămașă sau veșmînt este socotit dacic și de Theohari Antonescu⁴. Pe de altă parte, Vasile Pîrvan⁵ consideră dac pe un bărbat îmbrăcat în veșmînt despicat în părți și care ține de mîna o femeie (fig. 35).

Cît privește tipul de cămașă sau veșmînt despicat în părți, așa de frecvent pe monumentul de la Adamklissi și mai ales pe coloana lui Traian, el este cu totul simplu (fig. 16). Despicătura în părți a acestui veșmînt se datorește, fără îndoială, adaptării sale la călărit. Lucrul acesta este confirmat, de fapt, de prezența veșmîntului despicat în părți la dacii călăreți de pe coloana lui Traian⁶. (vezi și la noi fig. 14).

tant de a putea determina structura morfologică a unor articole folosite de elementele geto-dace, dintre care opinca prezintă caractere distinctiv față de încălțăminteii altor popoare (fig. 11, a, b, c, 12, a, b, c). Opinca dacică este de veche tradiție (fig. 3—4).

Cămașa bărbătească despicată în părți. Un element de port bărbătesc de mare însemnătate este cămașa despicată în părți (fig. 13, 35) care apare pe metopele 45, 46, 48. Acest element de port nu se cunoaște decît pe monumentul de la Adamklissi² și coloana lui Traian³ (fig. 2, 13, 14, 15, 16). În ceea ce privește apartenența etnică a purtătorilor de cămași despicate în părți, ea este ușor de aflat. Simpla coincidență a unui astfel

¹ Cf. C. Cichorius, op. cit., pl. CXIII-300.

² Grigore Tocilescu, op. cit., metopele 45, 46, 48; creneluri, fig. 119, 121, 122.

³ C. Cichorius, op. cit., pl. XCVI-254, XCIV-251, XCV-311, CXXII, CXXIII-326, 327, CXXXII-354, CXXXIII-356, 357, LXXXIX-236 etc.

⁴ Theohari Antonescu, op. cit., p. 165.

⁵ Vasile Pîrvan, *Getica*, p. 124.

⁶ C. Cichorius, op. cit., pl. XCI-239, XVII-245, 246, XCVI-254, XCIV-251, LXXXIX-236, CXI, 294, 296, CXXIII-236, 237, CXXXIII-356, 357 etc.

Purtătorii de cămăși despicate în părți de pe metopele monumentului de la Adamklissi reprezintă, după toate probabilitățile, pe călăreții daci. Trebuie observat că aceștia apar numai ca prizonieri, iar nu și ca luptători, probabil datorită faptului că s-a urmărit a se arăta dezastrul provocat de călărimea romană și mica însemnătate pe care a avut-o călărimea dacă. Într-un singur caz apare un călăreț pe metopa 30 (fig. 24), dar acesta nu este un luptător de rînd, ci însăși Decebal¹.

Cămășa bărbătească despicate în părți era făcută dintr-o pînză groasă, probabil din cînepă, și se purta peste ițari. Pe coloana lui Traian ea apare ca făcută dintr-un material mai subțire. Subțirimea materialului explică creșturile pe care le formează la mînici sau la poale. Încrêșturile se observă și la cămășile de pe monumentul dobrogean. Aceasta ar pleda pentru ipoteza că veșmîntul în cauză putea fi confecționat cînd din pînză subțire, cînd din pînză groasă.

Cămășa despicate în părți nu apare la nici un popor contemporan cu cel dac. Cum se explică existența acestui veșmînt la daci? El este adaptat vieții de călărie și provine dintr-un articol de port obișnuit — cămașa. Cu timpul a devenit la rîndul lui o piesă de port de toate zilele și apoi s-a transmis din generație în generație și după perioada formării poporului român. Așa se explică de ce acest veșmînt, sub forma cămășii despicate în părți, a dăinuit pînă în preajma secolului nostru. El a fost desenat la 1837 de pictorul francez A. Raffet (fig. 17), iar pe la 1865 de Carol Pop de Szathmary (fig. 18) (semnat de Mihai Pop).

Pantalonii. Un element de port interesant este reprezentat și de pantalonii. Ei apar sub două forme: cioareci și ițari.

Cioarecii. Cioarecii prezintă totdeauna cute bine marcate, ceea ce denotă că ei erau ușor lunguți și destul de largi. Existența cioarecilor la geți și sarmați este amintită de Ovidiu, cînd vorbește de lupta lor împotriva frigului:

pellibus et laxis arcent
mala frigora bracis².

De asemenea, cînd același autor îi arată pe geți ca fiind gălăgioși, ne spune că sînt îmbrăcați cu cioareci:

vulgus adest Scythicum
bracataque turba Getarum³.

Într-alt loc, poetul roman, referindu-se la lupta grea împotriva frigului dusă de sarmați, geți și besi, arată cum aceștia se folosesc de piei și cioareci cusuți:

pellibus et sutis arcent
mala frigora bracis⁴.

În atestările lui Ovidiu cercetătorii au găsit că este vorba numai de cioareci largi. Noi punem la îndoială acest sens unic. Este adevărat însă că pe monumentul de la Adamklissi asemenea cioareci apar destul de frecvent (fig. 19, 20).

¹ Grigore Tocilescu, op. cit., p. 81.

² Ovidiu, cartea V, el. VII, 49: « se apără rău de frig, folosind piei de animale și cioareci largi ».

³ Idem, cartea IV, el. VI, 47: « mereu am în față poporul scit și mulțimea zgomotoasă de geți îmbrăcați în cioareci ».

⁴ Idem, cartea III, el. X, 19: « se apără rău de frig, folosind piei și cioareci cusuți ».



Fig. 31. — Daci învinși. La cel din stînga apare pe umeri o glugă (sagum); el poartă și nodus; la dacul în picioare se poate vedea o haină cu crețuri (metopa 23)

Cioarecii largi cu crețuri bine marcate, identice cu cele de pe monumentul dobrogean, erau încă purtați în secolul al XVIII-lea, după cum reiese dintr-o stampă, care reprezintă un moldovean (fig. 21). Prin ce se caracterizau acești cioareci? Din examinarea structurii lor reiese că pentru formarea cutelor — atît la cioarecii dacilor cît și la cei moldovenești — se recurgea la o ață, care se însăila pe dinăuntru și le menținea. Tehnica aceasta se înregistrează pînă astăzi la ȋtari (fig. 26).

ȋtarii. Destul de frecvent apar și ȋtarii făcuți dintr-un material subțire. Redarea lor s-a făcut în maniere sculpturale diferite, ceea ce face ca ei să apară sub forma a mai multe tipuri de realizare plastică:

1. *ȋtari strîmți, lipiți pe pulpă* (v. tab. p. 52). Asemenea ȋtari sînt în uz și astăzi la romîni.

2. *ȋtari cu crețuri:*

ȋtari cu crețuri transversale. La cîteva figuri de pe monumentul dobrogean se distinge cu multă claritate forma de ȋtari cu crețuri transversale pe lungime (fig. 22—25). Asemenea ȋtari se întîlnesc și la două figuri îmbrăcate cu suman. Din cauza lungimii sumanului însă, din ȋtari se vede doar o mică porțiune (fig. 25). Existența ȋtarilor cu crețuri transversale n-a fost bine valo-

Fig. 32. — Dac de pe coloana lui Traian, purtător de glugă (C. Cichoris, op. cit., pl. CXIX—325)



rificată. Grigore Tocilescu, referindu-se la ei, scria: « La piciorul drept, crețuri de stofă »¹. Trebuie remarcat că, printr-o abilitate tehnică sculptorul arată cum ȋțarul se continuă sub suman tot ȋncręțit, fapt care subliniază tendința realistă de care era stăpȋnit.

Țării cu crețuri transversale se ȋntȋnesc și astăzi. Crețurile pot fi chiar « cultivate », ceea ce ȋnsemnează că aceste crețuri pot reprezenta și elemente de decor.

Țări cu crețuri dispuse oblic. Adeseori țării au crețuri așezate oblic, datorită unei maniere de simplificare sculpturală. Asemenea țări sȋnt purtați mai ales de luptători și prizonieri (v. tab. p. 52). La acești țări se observă clar conturul arcuit al crețurilor stofei (fig. 28).

Țări cu crețurile stilizate ȋn forma moletierelor (v. tab. p. 52). Sȋnt purtați și de persoanele care au cămașă despicateă ȋn părți, cămași care apar constant la dacii de pe coloana lui Traian. Astfel de țări se observă la figurile de pe metopele 45, 48, ca și la unele de pe creneluri² (fig. 29). Din cele trei figuri

¹ Grigore Tocilescu, op. cit., p. 117.

² Ibidem, fig. 120, 121.



Fig. 33. — Dacul din picioare poartă haină cu crețuri, bonetă; dacul de jos poartă opincă, cioareci și nodus (metopa 17)

de prizonieri îmbrăcați cu suman, una poartă asemenea ȋțari stilizați în forma moletierelor ¹. N-ar fi exclus ca acești ȋțari să fi fost din simple fișii înfășurate pe picior, ca și moletierele, mai ales că așa ceva se cunoștea din epoci îndepărtate ².

ȋțarii cu crețuri transversale — ca și ceilalți ȋțari de altfel, din moment ce ei își datoresc forma unei maniere sculpturale — au o structură simplă. Ei sînt făcuți, judecînd după aspectul lor analog cu cei de astăzi, din două lungimi de pînză de cîte cca 1.40, 1.80 sau 4 m și cîte un pătrat de mici dimensiuni din același material (fig. 26). ȋțarii cu crețuri transversale, care au scăpat observației cercetătorilor, cu excepția lui Emil Fischer, au un corespondent pînă astăzi (fig. 27). În Moldova, sau după cum scrie autorul amintit ³ din regiunea Neamțului pînă în Suceava se întîlnesc într-adevăr ȋțari care se poartă încrețiți pe picior. Asemenea ȋțari, dar cu crețuri mai puține, se observă și în alte regiuni.

¹ Grigore Tocilescu, op. cit., fig. 118.

² Viktor Geramb, *Steirisches Trachtenbuch*, Graz, 1932, p. 101—104, 175, 176.

³ Dr. Emil Fischer, op. cit., p. 7.

Fig. 34. — Femei îmbrăcate în cămașă încrețită la gât. Se observă cum gura de la gât a cămășii este realizată deopotrivă din foile trupului, ca și foile din care sînt făcute mînele (metopa 49)



În urma cercetărilor pe teren din vara anului 1955 am reușit să stabilem mult mai multe amănunte cu privire la ȋțarii lungi și ȋncrețȋți ca o armonică. Ei sînt totdeauna din lȋnă toarsă foarte subțire, țesuți ȋn patru ȋțe. Ȋn ceea ce privește lungimea, ea diferă: dacȃ crețurile se fac pȋnȃ pe la jumȃtatea fluerului piciorului sau ȋn orice caz pȋnȃ sub genunchi, ȋțarii sînt mai lungi cu douȃ palme decȋt cei normali, adicȃ cca 0,40 m; dacȃ crețurile sînt pȋnȃ la jumȃtatea femurului, mȃsura ȋțarilor este ȋnȃlțimea omului: prin aceastȃ dimensionare numȃrul crețurilor de la individ la individ este constant raportat la lungimea piciorului. Ȋn sfȃrșit, mai existȃ și « ȋțari de 101 », adicȃ cu 101 crețuri: lungimea lor este oarecum constantȃ și anume de 4 m! Deci cele trei dimensiuni aroscla ȋntre 1,40 m, 1,70—1,80, 4 m. Ȋn baza acelorași cercetȃri am stabilit o arie necunoscutȃ pȋnȃ acum de rȃspȋndire a ȋțarilor ȋncrețȋți ca o armonicȃ și foarte lungi, ȋn jurul orașului Botoșani, cu centrul la Frumușica-Flȃmȋnzi.

Explicația crețurilor la ȋțari sau mai bine zis cauza pentru care se poartȃ ȋțari lungi nu este lipsitȃ de interes. Pe timp rȃcoros, deși subțiri, ȋțarii cu multe cute mențin o cantitate suficientȃ de aer cald. Pe de altȃ parte, ȋțarii, spre deosebire de cioareci sau nȃdragi, sînt ușori și foarte potriviți pentru o viață pȃstoreascȃ.



Fig. 35.— Dac purtînd cămașă despîcată în părți, care ține de mîină o femeie, a cărei cămașă este identică cu a celor două femei de pe metopa 49 (metopa 48)

Problema apartenenței etnice a purtătorilor de ȋtari s-a pus mai întîi de Adolf Furtwängler ¹, care socotise pe purtătorii de pantaloni strîmți ca reprezentînd elemente germanice. Același autor, întemeiat pe afirmația lui W. Tomaschek, îi considera pe cei îmbrăcați în sumane drept traci, fără să observe că și aceștia poartă ȋtari, iar unii dintre ei chiar ȋtari cu crețuri transversale. Dar A. Furtwängler a revenit asupra acestei păreri, atribuind ȋtarii geților și ne mai făcînd nici o mențiune că ei ar aparține elementelor germanice ².

Prezența ȋtarilor cu crețuri transversale pînă astăzi la poporul român, cu aceeași structură morfologică, și ținînd seama și de faptul că iliro-tracii au cunoscut pantalonii înaintea triburilor germanice ³, duce la concluzia că purtătorii unor asemenea ȋtari reprezintă aceeași populație traco-dacă pe care o indică și celelalte două articole de port analizate, opinca și cămașa bărbătească despîcată în părți.

¹ A. Furtwängler, *Das Monument von Adamklissi und die ältesten Darstellungen von Germanen*, p. 65.

² Idem, *Das Tropaion von Adamklissi*, p. 499.

³ Georg Kyrle, *op. cit.*, p. 53—54.

Coexistența unor forme de pantaloni strâmți cu unele mai largi, reprezintă, desigur, adaptări la diferite ocupații. O asemenea coexistență se observă încă și astăzi. Invocarea lui Ovidiu ¹ în scopul de a se vorbi numai de cioareci largi, « bracca » la daci — deși în urmă acest termen este tradus prin « ȋțari » ² — înseamnă o recurgere la un izvor unilateral, care este subordonat documentului de cultură materială în cauză de pe monumentul dobrogean pe care l-am analizat.

Sumanul (caftanul). La trei prizonieri de pe monumentul de la Adamklissi ³ apare o haină mai groasă din postav. Este vorba de un veșmînt fără guler (fig. 25), avînd un croi simplu (fig. 30). Purtătorii de suman apar ca prizonieri. După W. Tomaschek, aceștia ar reprezenta pe tracii predispuși la îngrășare ⁴, socotiți după cum am spus — și de Adolf Furtwängler ca atare.

În schimb Vasile Pirvan afirmă: « Credem că ei trebuie să reprezinte în special populația geto-iraniană » ⁵, care în ultimă analiză ar fi o populație sarmată. Cercetătorii menționați nu aduc argumente pentru susținerea afirmațiilor făcute. În realitate, purtătorii de suman, după cum am remarcat mai sus, sînt și purtători de ȋțari. Sumanul deci nu apare pe monumentul de la Adamklissi ca un element de cultură materială izolat, și nici, prin sine, distinctiv din punctul de vedere etnic, neputîndu-l compara cu un articol similar de port atribuit vreunei populații. Purtătorii de suman sînt identificați în apartenența lor etnică, care este dacică, după structura tipică a ȋțarilor cu crețuri transversale sau oblice. Dar prin această identificare sumanul se ridică și el la valoarea unui document etnic distinctiv.

Sumanele reprezintă elemente de costum pentru timp răcoros. N-ar fi exclus ca prizonierii îmbrăcați cu sumane să înfățișeze căpeteniile, îmbrăcate într-un costum mai arătos. Aceasta este de presupus mai ales dacă ne gîndim la faptul că sumanele sînt îmblănite, iar sculptorul are grijă să desfacă ușor partea din față a sumanului, spre a se vedea aceasta.

Prin simplitatea croiului său, sumanul înfățișat pe monumentul de la Adamklissi amintește articolele de port de astăzi lipsite de clini laterali sau avînd clini extrem de înguști, între care am cita minteanul din regiunea Sibiu-lui, fără guler și cu un clin redus ca dimensiuni.

Cureaua. La unele figuri de pe monumentul de la Adamklissi se distinge cu claritate și cureaua. Ea este îngustă și prezintă fie o cataramă de formă rectangulară — identică cu catarama țigănească de astăzi — fie una ușor ovală (fig. 13). Ea apare numai la figurile dace cu cămăși despicate în părți. După formă, catarama rectangulară pare mai rudimentară decît cea ovală. Cea din urmă apare și la o figură din secolele III—IV ⁶.

Gluga (*sagum*). Prin glugă (*sagum*) deosebim un veșmînt care atîrnă peste umeri, prins pe după gît (fig. 31) ca și gluga de astăzi. Dacă ni-l închipuim desfășurat, el ar avea dimensiunea unei scurteici mai lungi. Un asemenea veșmînt se întîlnește în chip frecvent pe colona lui Traian, la dacii purtători

¹ Ovidiu, loc. cit.

² Gh. Ștefan, Contribuții la cunoașterea dacilor din nordul Dobrogei. Studii și referate privind istoria rominilor, vol. I, Ed. Acad. R.P.R., 1954, p. 29.

³ Gr. Tocilescu, op. cit., fig. 116—118.

⁴ W. Tomaschek, loc. cit.

⁵ V. Pirvan, *Getica*, p. 125.

⁶ D. Dimitrov, Stenopisanie na căsnoantičnata grobnița pri Silistra, «Arhitectura», Sofia, 1947, nr. 10.

de cămăși despicate în părți¹ (fig. 14, 32), ca și la purtătorul de nodus sau de cîrpă legată ca un nodus². Acest veșmînt are în mod vizibil un gluguș. Este un element de port dacic, potrivit pentru ploile din regiunile carpatice.

Boneta, căciula. La numeroase figuri de pe metope și creneluri se constată pe cap un fel de bonetă, care aderă atît de bine, încît ia forma acestuia (fig. 33). Boneta amintește forma bonetelor albaneze actuale. Pe coloana lui Traian ea este greu de distins³. Întîlnim și căciula (vezi tab. p. 52), dintre care una este o « căciulă răsucită »⁴, care seamănă cu un fel de căciulă înaltă cu suflecături (metopa 29). A. Furtwängler o identifică drept o cîrpă legată sub forma unui nod, așa cum se observă și pe coloana lui Traian⁵.

Acoperitoarea de umeri (paenula). Unele figuri îmbrăcate cu ițari (metopele 20, 47; creneluri)⁶ ca și una încălțată în opinci (fig. 3) au pe umeri un fel de acoperitoare triunghiulară (fig. 19, 28, 29). Este un veșmînt cu totul aparte, asemănător cu paenula etruscă, cunoscută la romani și alte popoare⁷. Această piesă de port a putut apărea în părțile noastre din necesitatea de a se evita arderea pielii pe umeri, în timpul marilor arșite. Croiul ei a fost reconstituit⁸.

Haina cu crețuri. Este demn de remarcat că pe metopele 17 (fig. 33), 23 (fig. 31) care înfățișează luptători, ca și pe cele cu refugiați (fig. 23), se observă un veșmînt cu crețuri pe mîneci și în lungul hainei. El este semnalat pentru lumea tracică pe o serie de stele funerare⁹. Este vorba de un veșmînt care nu se depărtează de structura hainelor lungi și a cămășilor femeiești, după cum vom vedea mai jos.

Analiza cu privire la structura articolelor de port bărbătesc arată că unele piese de port (acoperitoarea de umeri, haina cu crețuri) sînt mai greu de interpretat. Aceasta nu constituie însă o piedică în calea concluziilor spre care ne mîină celelalte elemente de port studiate (opinca, cămașa bărbătească despică în părți, ițarii, sumanul etc.), care au o structură morfologică precisă în raport cu elementele echivalente de la alte popoare, posedă o evoluție proprie și au analogii cu articole de port actuale.

ELEMENTE DE PORT FEMEIESC

Cămașa femeiască. Poate unul din cele mai însemnate elemente de port, care se observă la figurile de pe monumentul de la Adamklissi, îl reprezintă cămașa femeiască. Cu deosebită claritate este redată cămașa a trei femei (fig. 34, 35).

Cunoașterea structurii morfologice a acestui articol de port femeiesc este de mare însemnătate pentru studiul evoluției cămășii femeiești din sud-estul european.

¹ C. Cichorius, op. cit., pl. CXVI-313, CXII-373, CXIX-325; W. Froehner, La colonne Trajane, Paris, MDCCLXXII, pl. 49, 105 etc.

² W. Froehner, op. cit., pl. 130.

³ C. Cichorius, op. cit., pl. XVIII. 245.

⁴ Gr. Tocilescu, Monumentul de la Adamklissi, p. 100.

⁵ A. Furtwängler, Das Tropaion von Adamklissi, p. 498.

⁶ Gr. Tocilescu, op. cit., fig. 114, 115.

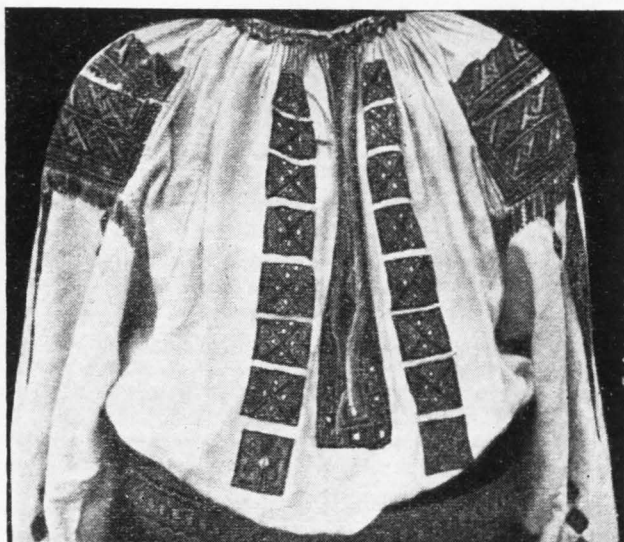
⁷ Viktor Geramb, op. cit. vol. I, p. 137-160.

⁸ Georg Girke, op. cit., vol. II, pl. 36. c.

⁹ Silvio Ferri, loc. cit.



a)



b)

Fig. 36.—a) Detaliu de cămașă femeiască de astăzi din Hunedoara. Se observă cum gura de la gît a cămășii este realizată exact după procedeul dacic (cf. fig. 34, 35, 38, 39); b) Detaliu de cămașă din Vrancea (comuna Vrîncioaia). Se observă aceeași tehnică ca la punctul a



Fig. 37.—Cămașă cu brezărău și altiță din comuna Fundul Moldovei, raionul Cîmpulung, reg. Suceava. Se observă felul în care se obține gura de la gît: prin simpla încrețire a celor doi lați ai trupului și a laților din care sînt făcute mînecele, cu ajutorul unei ațe. Procedeul tehnic este identic cu cel dacic

Încă de curînd, Al. Tzigara-Samurcaș nu atribuisese nici o valoare artisticelor de port înfățișate pe monumentul dobrogean, iar cu privire la cămașa femeiască el scria: « Femeile reprezentate pe cele trei metope ale monumentului de la Adamklissi poartă o cămașă lungă, încrețită la gît și piept, dar cu mîneci scurte de tot, acoperind numai umerii, ceea ce este cu totul neobișnuit în portul nostru femeiesc ».¹

În realitate, cămașa femeiască în forma în care o întîlnim la cele trei femei dace de pe metopele 48, 49 reprezintă un element de cultură materială

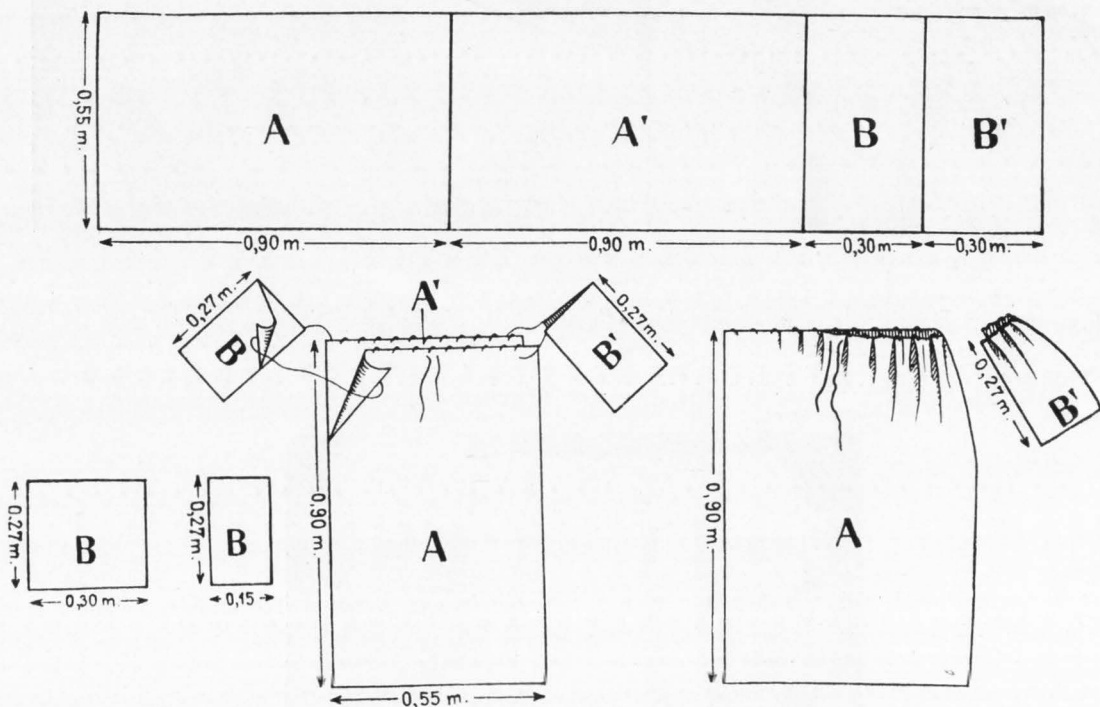


Fig. 38. — Reconstituirea croiului cămășii dace (tăierea pînzei, modul în care se atașează mîneca de trup, încrețirea la gît)

bine definit, oferind prin aceasta unul din cele mai bune prilejuri de analiză a structurii morfologice a unui articol de port. Această analiză, la rîndul ei, poate fi utilă în stabilirea analogiilor cu ceea ce întîlnim și astăzi. Detaliile de sculptură la cele trei cămăși: crețurile de la gît — prinse la una după cît se pare printr-o ață, iar la celelalte acoperite de un gulerăș îngust² — ca și asocierea mînecii la formarea gurii de la gît a cămășii constituie elemente suficiente care determină tipul lor morfologic. Prin ce se caracterizează acest tip de cămașă femeiască? El este realizat cu ajutorul a patru lați de pînză (fig. 38): unul pentru piept, unul pentru spate și cîte unul pentru fiecare mîneacă (A, A', B, B'). Gura de la gît a acestui tip de cămașă se obține printr-o tehnică cu totul specifică: prin încrețirea, pe o ață, a celor patru lați de pînză din care se face cămașa (fig. 38).

¹ Al. Tzigara-Samurcaș, *Vechimea portului țărănesc*, p. 7.

² Este de remarcă că sculptorul a urmărit cu finețe încrețiturile de la gît, chiar prin gulerăș, așa că aproape nici nu-ți dai bine seama dacă gulerășul nu este altceva decît îngroșarea cutelor în dreptul trecerii aței prin ele.

Cercetările pe care le-am făcut pe teren ne-au arătat că, spre deosebire de ceea ce susținuse Al. Tzigara-Samurcaș, structura specifică a cămășii femeiești înfățișate pe monumentul de la Adamklissi se menține și astăzi. Într-adevăr, în Moldova de nord există un tip de cămașă numit «cămașă cu altiță» sau «cămașă cu brezărău», realizat din patru lați de pînză, doi pentru trup și doi pentru mîneci. Gura de la gît a acestui tip de cămașă se obține și ea prin simpla încrețire a laților de pînză care formează trupul și mînecele (fig. 37). Acest tip de cămașă este deci identic cu cel dacic și socotim inutil să-i redăm croiul.

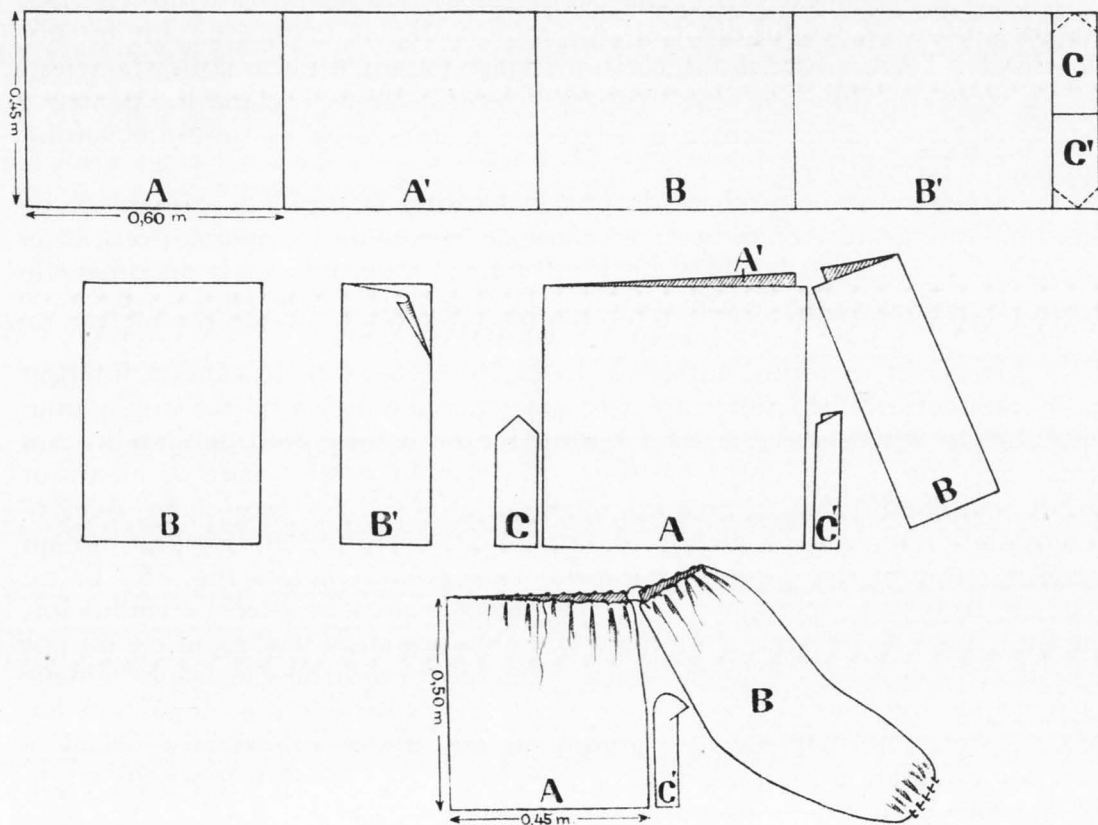


Fig. 39. — Cămășile de astăzi au croiul identic cu al celei dace sau diferind prin introducerea unui clin (C')

O cercetare mai aprofundată a structurii cămășilor femeiești ne arată că muchia încrețiturilor de la gura gîtului, obținute cu ajutorul «spăcmei» sau «brezărăului»¹ poate fi acoperită cu o fișie de pînză și, în cazul acesta, cămașa femeiască, deși păstrează aceeași structură cu cea descrisă anterior, apare cu guleraș (fig. 36), cum observăm și la două cămăși de pe monumentul de la Adamklissi (fig. 34, 35). În Moldova, Muntenia, Oltenia, Banat și o mare parte din centrul și sudul Transilvaniei cămășile femeiești de astăzi se prezintă în forma cu guleraș. Tipul de cămașă încrețită la gît, fără guleraș, se întâlnește frecvent în Moldova de nord și cu totul sporadic în Moldova

¹ Este de menționat că uneori termenul de brezărău, pronunțat și «brizărău» sau «bizărău», are sensul de încrețitură.

și Muntenia. Cele două tipuri de cămăși de pe monumentul de la Adamklissi, primul fără guleraș, iar al doilea cu guleraș, își au deci corespondentele lor actuale. Cu alte cuvinte, structura cămășilor reprezentate pe monumentul de la Adamklissi reprezintă însăși structura cămășilor purtate și astăzi de țărancele române (fig. 34—37).

Cele două tipuri de cămăși actuale, de factură identică cu cele de pe monumentul dobrogean, prezintă unele variante. Aceste variante se caracterizează prin câteva elemente secundare de structură: clin la subsuoară, clin la trup și subsuoară (fig. 39 c'), clin la trup, subsuoară și mîneacă (care poate fi nedespicat sau despicat ca în zona Pădurenilor); trupul poate fi din trei lați, clin la subsuoară, trupul din trei lați, mîneacă din trei bucăți, clin la subsuoară etc. Toate aceste modificări secundare în structura cămășilor femeiești își au explicații din cele mai variate: pentru lărgirea cămășii, pentru a ușura mișcarea mîinii, pentru a fi ușurată manipularea în timpul cusutului (altîței, încrețitului) etc.

Mai rămîne o întrebare de pus în legătură cu tipul de cămașă de pe monumentul de la Adamklissi: în afară de analogiile de astăzi, prezintă el vreun raport cu cămășile cunoscute lumii antice? Referindu-ne la documentele materiale, asemenea tip de cămașă nu-l putem atribui decît tracilor ¹ și dacilor ². La nici un alt popor nu se menționează astfel de cămăși.

În sfîrșit, o ultimă întrebare în legătură cu tipul de cămașă înfățișat pe monumentul dobrogean: care este apartenența etnică a purtătoarelor unui astfel de tip atît de caracteristic? Lucrul acesta nu este greu de stabilit. Am arătat mai sus că veșmîntul bărbătesc despicat în părți — care s-a menținut la poporul român pînă în preajma secolului al XX-lea — este dacic. Această determinare este deosebit de importantă, fiindcă un prizonier îmbrăcat într-un astfel de veșmînt ține de mînă o femeie, care poartă cămașă (fig. 35). Ea nu poate fi decît soția acestuia și de aceeași origine dacă ca și el. La rîndul lor, celelalte femei de pe metopa 49 (fig. 34), îmbrăcate cu cămăși identice, nu pot avea decît aceeași apartenență etnică. Prezența tipului de cămașă la femeile dace de pe coloana lui Traian ³ sau pe alte monumente trace, după cum am amintit, sînt confirmări ale altor argumente cu privire la originea dacică a femeilor înfățișate pe monumentul de la Adamklissi, care sînt îmbrăcate cu un tip de cămașă atît de caracteristic.

Cămașă dacică pe care o observăm la femeile de pe cele două metope ale monumentului dobrogean reprezintă un document etnografic de o valoare excepțională, căci această cămașă, ca și opinca ori ițarii, se păstrează pînă astăzi, în aceeași structură morfologică.

Fota (fusta). Un număr de trei femei și anume cele îmbrăcate în cămăși (fig. 34, 35) poartă un fel de fotă sau fustă. Capetele ei se petrec, întocmai ca ale fotei de astăzi. De asemenea, ea nu este fixată pe corp cu ajutorul betelor, ci prin simpla îndoire a marginii superioare, care vine apoi suflecată înăuntru.

Haina cu mîneci răsucite. La femeile plecate în refugiu de pe metopele 9 (fig. 23), 35 se observă o îmbrăcăminte cu mînecele încrețite, ușor răsucite. Răsucirea ar putea să se datoreze lungimii excesive a mîneclilor, deși croiul

¹ Silvio Ferri, *Arte romana sul Danubio*, p. 390, 391, fig. 555.

² C. Cichorius, *op. cit.*, pl. XCI-240.

³ *Ibidem*, pl. XCV-254.

ar fi normal. N-ar fi exclus ca mînele să fie croite într-un anumit chip, ca să asigure încrețirea spiralată, cum s-a păstrat prin Moldova (Vrancea), Muntenia (Muscel) sau sudul Transilvaniei (zona Bran). Tipul acesta de veșmînt este înrudit cu cămașa dacică încrețită la gît și el se întîlnește în lumea tracică¹.

C. ARMELE

Pe monumentul de la Adamklissi sînt reprezentate și diferite arme, purtate de soldații romani sau de adversarii lor. La numeroase figuri «barbare» distingem o armă specifică, un fel de paloș ușor curbat (fig. 20); ea apare și pe o friză de la baza tropaeum-ului. Tipul acesta de armă este mînuit și de dacii de pe coloana lui Traian, îmbrăcați în veșmîntul despîcat în părți (fig. 14, 15)². Cercetătorii consideră paloșul curbat ca o armă dacică³. A. Furtwängler socotise acest paloș (Sichelschwert) o armă bastarnă, preluată probabil de la daci⁴. Mai tîrziu, el a revenit asupra acestei păreri și a atribuit Sichelschwertul geților⁵. Decebal însuși își răpune viața cu un astfel de paloș⁶. Este de menționat însă că la adversarii romanilor de pe monumentul dobrogean întîlnim de două ori un fel de sulită sau sabie (fig. 33), arcul (metopa 31) și scutul (metopa 4). Asemenea arme nu sînt însă specifice, căci ele sînt cunoscute și la alte popoare.

IV. VALOAREA DOCUMENTARĂ A MONUMENTULUI DE LA ADAMKLISSI (TROPAEUM TRAJANI)

Studiul elementelor etnografice care apar pe monumentul de la Adamklissi ne-a dus la determinarea unității lor de structură și compoziție. Această concluzie este menită să schimbe fără îndoială unele teze vechi cu privire la apartenența etnică a figurilor «barbare» și în același timp să aducă contribuții relativ la momentul istoric care a determinat construirea monumentului dobrogean.

1. Figurile «barbare» înfățișate pe monumentul de la Adamklissi se grupează, după situația lor deosebită, iar nu după apartenența etnică, în trei categorii bine distincte: luptători, prizonieri și refugiați.

2. Elementele de cultură materială, care aparțin celor trei categorii de figuri și apar în mod consecvent, sînt de domenii variate: piese de port, arme de luptă.

Elementele de costum care se disting cu claritate (ițarii sau cioarecii, acoperitoarea de umeri, boneta, gluga, cămașa sau veșmîntul bărbătesc despîcat în părți, sumanul, opincile, călțunii) sînt asociate între ele în chipuri diferite. Din nefericire, pentru unii cercetători din trecut fiecare asociere — și ele n-au fost toate observate — reprezenta un costum, adică «costum cu ițari și trunchiul corpului dezbrăcat», «costum cu suman (caftan)» etc., de

¹ Silvio Ferri, loc. cit.,

² C. Cichorius, op. cit., pl. XCV-254.

³ Vasile Pirvan (op. cit., p. 124) afirmă că armele sînt de factură dacică.

⁴ A. Furtwängler, Das Monument von Adamklissi, p. 67.

⁵ Idem, Das Tropaion von Adamklissi, p. 497.

⁶ V. Pirvan, op. cit., p. 125.

unde și concluzia falsă: « barbarii » purtători de ȋțari cu trunchiul corpului descoperit reprezintă pe bastarni (A. Furtwängler — 1896, H. Fischer etc.) sau pe traci (E. Fischer, A. Furtwängler — 1903), cei cu caftan pe traci (A. Furtwängler, W. Tomaschek) ș.a.m.d. De fapt, după cum am arătat mai sus, dacă la ȋțari adăugăm rînd pe rînd acoperitoarea de umeri, sumanul, cămașa sau veșmîntul despicat în părți etc., obținem diferite asocieri între elementele unui port unitar.

Categoriile de figuri amintite recurg în chip diferit la asocierea pieselor de port din cauza situației lor deosebite. La toate trei categoriile însă, elementele fundamentale ale portului rămîn aceleași. Structura pieselor însăși este unitară. Nu există deci « un costum de război » pentru luptători, ci un costum obișnuit, la care numărul de piese este redus, fiind căutată comoditatea în luptă ¹. Piese de port care lipsesc la luptători apar la prizonieri și refugiați, întregind astfel imaginea completă a costumului de toate zilele și chiar de anotimpuri diferite. Ca o consecință a acestor observații, cele trei categorii de figuri aparțin în mod firesc unui singur popor. Dacă această realitate n-ar fi admisă, ar interveni o situație ciudată: în cazul că elementele de port comune (ȋțarii sau cioarecii, opincile, boneta) pentru luptători și prizonieri n-ar fi considerate ca atare, luptătorii ar apărea ca și cînd ar reprezenta un popor, iar prizonierii alte popoare sau triburi care n-au intrat în luptă; dacă pe de altă parte i-am considera pe prizonierii purtători de acoperitoare de umeri de același neam cu singurul luptător care are un asemenea veșmînt, am ajunge la concluzia că luptătorii care au corpul dezbrăcat n-au reprezentanți printre prizonieri; la rîndul lor prizonierii îmbrăcați în haine despicate în părți sau în sumane n-au semeni printre luptători. Numai refugiații la care apare o haină cu crețuri care se observă și la doi luptători au reprezentanții lor printre cei care luptă. Haina cu crețuri pe care o întîlnim de trei ori la figurile reprezentate nu poate fi considerată singură drept un element fundamental de costum, în raport cu atîtea alte piese de port, și sîntem obligați să acceptăm constatarea din 1903 a lui A. Furtwängler, care susține că lupta impunea dezbrăcarea veșmintelor incomode. ²

Analiza formei pieselor de port prin care ajungem la cunoașterea structurii specifice a fiecărui element de costum permite urmărirea evoluției în timp a acestora și ușurează stabilirea analizei lor. Ea ne-a dus de asemenea la constatarea unității pieselor de costum purtate de cele trei categorii de figuri de pe monumentul de la Adamklissi. Încercările din urmă ale lui Carl Patsch, ca și cele mai vechi ale lui A. Furtwängler (1896) de a găsi unele veșminte specifice pentru roxolani sau bastarni nu se sprijină pe analiza comparativă a nici unui element de cultură materială. De aceea A. Furtwängler a revenit total asupra afirmațiilor sale ³.

Valoarea elementelor de cultură materială, care apar pe metopele și crenelurile tropaeum-ului dobrogean, este deosebit de mare prin realismul cu care sînt redată. Opincile au o structură morfologică specifică (fig. 3—5), diferită de încălțămîntea folosită de alte popoare: scit, german, grec, slav (fig. 11, a, b, c; 12, a, b, c). Opinci cu aceeași structură ca cele de pe monumentul dobrogean apar cu mult înainte de era noastră în salina ilirică de la Dürrenberg de

¹ Cf. A. Furtwängler, *Das Tropaion von Adamklissi*, p. 496.

² Ibidem, p. 495.

³ Ibidem, p. 497—499.

lingă Hallein (Austria), care fusese în exploatare din Hallstatt pînă în La Tène. Opincile de pe monumentul de la Adamklissi, avînd aceeași structură morfologică cu cele ilirice, presupun un prototip comun. Nu numai atît. Ambele tipuri de opinci, ilirică și dacică, își au corespondente și astăzi între opincile purtate de poporul român (fig. 4 b, 8, b). Deosebit de semnificativă este și cămașa sau veșmîntul bărbătesc despicat în părți. Această formă de veșmînt se observă nu numai la prizonieri (fig. 13, 35). Ea apare constant la dacii de pe coloana lui Traian¹ (fig. 2, 14, 15). Cercetătorii sînt de acord că este vorba de o îmbrăcăminte dacică. Despicătura în părți a acestui element de port se datorește fără îndoială adaptării sale la călărit. El apare la călărimea dacă de pe coloana lui Traian (fig. 14). Cămașa despicată în părți s-a păstrat la romîni pînă în secolul al XIX-lea, cum atestă o litografie după desenul după natură de A. Raffet, « L'Eglise des Grecs en 1837 » (fig. 17)². Se pare că această formă de cămașă despicată s-a menținut în părțile muntoase și în primele decenii ale secolului nostru. Cioarecii și ȋțarii sînt de asemenea bogat reprezentați. Cioarecii apar ușor lărguți, cu cute neregulate (fig. 19, 20). Țării strîmți pe picior sînt purtați de figuri reprezentînd mai ales prizonieri (fig. 22—25, 28, 29), îmbrăcați în sumane, purtători de veșminte despicate în părți, cu o acoperitoare triunghiulară pe umeri, încălțați în opinci și unii purtînd nodus. La luptători apar cioarecii sau o formă mai lărgută de ȋțari. În redarea ȋțarilor s-au folosit maniere sculpturale diferite și din acest motiv ei sînt fie cu crețuri transversale (fig. 22—25), fie cu crețuri ușor oblice (fig. 28), care uneori se aseamănă cu niște moletiere (fig. 29); în acest din urmă caz putînd fi vorba și de ȋțari realizați din niște fișii. Țării, după mulțimea crețurilor, sînt destul de lungi, și judecînd după lungimea ȋțarilor actuali din Moldova, ei aveau o lungime de cel puțin 1,40 m, 1,80 m sau chiar 4 m. Faptul că ȋțarii se întîlnesc la purtătorii de cămași despicate în părți și la prizonierul încălțat în opinci (fig. 3, 13) este o dovadă sigură că ei sînt purtați de daci. Prezența ȋțarilor strîmți nu exclude și existența cioarecilor largi de forma nădragilor, despre care vorbește Ovidiu și pe care îi constatăm pe reliefurile monumentului dobrogean. Țării lungi și strîmți, această formă specifică de pantaloni din epoca dacică, s-au păstrat pînă astăzi la poporul român (fig. 27).

Cercetătorii din trecut consideraseră sumanul (caftanul) ca fiind purtat de către unele figuri trace. Nu se observase însă asocierea sumanului cu aceea a ȋțarilor cu crețuri transversale (fig. 25). De fapt, sumanul nu constituie în sine, cu toată afirmația lui W. Tomaschek³, admisă și de A. Furtwängler, un articol de port distinctiv etnic, ci el este identificat ca o piesă de port dacică după forma ȋțarilor cu crețuri transversale cu care se asociază.

Boneta, ca și catarama curelelor purtate de prizonierii îmbrăcați în veșmînt despicat în părți, constituie de asemenea mărturii despre îmbrăcămîntea locală dacică.

Pe monumentul de la Adamklissi apar și unele articole de port femeiesc, cămașa, fota (fusta), haina cu crețuri în lung și pe mîneci. Cămașa femeiască este purtată de trei femei (fig. 34, 35). Una dintre ele este ținută de mîna de un bărbat îmbrăcat în veșmînt dacic despicat în părți. Este clar că femeile

¹ Vezi mai sus la p. 62—63.

² Cămașa despicată în părți o găsim și în tablourile și schișele pictorului Carol Pop de Szathmary, care a pictat costumul românesc din toate teritoriile locuite de romîni în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (vezi fig. 18).

³ W. Tomaschek, loc. cit.

aparțin aceluiași popor dacic, ca și bărbatul purtător de veșmînt despicat în părți. Cămașa femeiască purtată de femeile dace dă posibilitatea unei analize amănunțite a structurii sale. Cămașa are un croi cu totul specific. Ea este făcută din doi lați de pînză pentru trup și cîte unul pentru fiecare mîneacă. Trebuie remarcat de asemenea un fapt de o deosebită importanță: gura de la gît a acestei cămăși se realizează prin simpla încrețire cu o ață a celor doi lați care formează trupul, precum și a laților din care se obțin mînecele (fig. 38). În legătură cu structura cămășii femeiești dace trebuie amintit că și astăzi găsim cămăși cu o structură identică în cea mai mare parte a teritoriului țării noastre (Moldova de nord, Moldova, Oltenia, Muntenia, Transilvania centrală și sudică, Banat). Cămașa femeiască de pe monumentul de la Adamklissi reprezintă deci însăși tipul cămășilor actuale romînești (fig. 34—39). Croiul cămășii dace este fără îndoială de o factură primitivă, care însă nu s-a schimbat în decursul timpului, probabil datorită calității cămășii de a fi călduroasă.

Haina femeiască cu crețuri în lungime și cu mînecele răsucite (fig. 23) face parte din aceeași familie ca și cămașa.

Elementele de port considerate arată că ele aparțin unor populații geto-dace sau trace. Într-un asemenea complex de elemente de port bine determinate, « nodusul » apare ca o curiozitate și cu totul subordonat acestora. El nu are nici o valoare etnică. Purtătorii de nodus au veșminte locale, identice cu forme ilirice (opinca) sau dacice de pe coloana lui Traian (ițarii, gluga etc.). Contrar de ceea ce crezuse A. Furtwängler, C. Cichorius, H. Fischer și alții, nodusul este purtat de daci pe coloana lui Traian, după cum se poate constata clar la un dac îmbrăcat cu glugă și ițari, care se află în fruntea unui grup de daci, care au aceeași misiune (fig. 2).

Cercetătorii au observat pe drept cuvînt asemănarea dintre o armă similară întrebuițată de dacia de pe coloana lui Traian (fig. 14, 15) și de unele figuri de pe monumentul de la Adamklissi. Această armă indică și ea același popor, ca și piesele de port analizate, poporul dac.

3. Elementele etnografice, care apar pe monumentul de la Adamklissi, n-ar fi putut fi interpretate cu ușurință, dacă ele n-ar fi fost înfățișate cu realism. Realismul în scenele de pe acest monument este evident. Piese de port ca opinca, cămașa bărbătească despicată în părți, cămașa femeiască etc., pe monumentul dobrogean par studiate. Astfel, pe cînd cămașa bărbătească despicată în părți de pe monumentul dobrogean are partea din față trasă spre dreapta, iar cea din spate spre stînga, pentru ca să se vadă că în urma despicăturii ea are o parte liberă în față și una în spate, pe coloana de la Roma despicătura este arătată adesea într-o parte a corpului, printr-o linie simplă, sau în cele mai variate poziții pe care le ia în timpul mișcării corpului¹. Sculptorul o redă în cazul din urmă natural și nu-i surprinzi intenția de a-i arăta neapărat specificul său. De asemenea, pentru a se vedea cît mai bine detaliile de îngurzire la opincă, sculptorul a răsucit ușor piciorul, iar pentru a se observa căptușeala sumanului, i-a întors puțin marginile (fig. 25). Elementele « studiate » de pe coloana lui Traian realizează o intenție artistică, iar nu tendința realistă a meșterului. Arhitecții și sculptorii din metropola romană lucrau însă într-o manieră artistică superioară. Meșterii din Dacia au conceput scenele de pe monumentul dobrogean într-o formă cît mai aproape de realitate. Realismul

¹C. Cichorius, op. cit., XVI-239, XCII-245, 246, XCIV-251. LXXXIX-236 etc.; W. Froehner, op. cit., pl. 105.

acestui monument se poate explica și prin tendința pe care a avut-o învingătorul de a fixa pentru totdeauna imaginea cât mai fidelă a inamicului învins. Grigore Tocilescu a atras atenția asupra realismului acestui monument ¹.

Realismul scenelor de pe monumentul de la Adamklissi a ușurat analiza structurii elementelor etnografice și a condus la stabilirea analogiilor cu elementele înfățișate pe coloana lui Traian sau cu cele pe care le găsim și astăzi la poporul român.

4. Formele arhitecturale, ca și scenele de pe metopele și crenelurile monumentului dobrogean, formează un tot omogen. Unitatea stilistică a elementelor etnografice constituie o dovadă că scenele de pe acest monument au fost executate într-o singură perioadă de timp. Identitatea, pe de altă parte, a atîtor elemente de cultură materială ale barbarilor de pe monumentul dobrogean cu cele de pe coloana lui Traian ², ne-au dus la concluzia că aceste două monumente sînt contemporane.

Valoarea documentară a monumentului de la Adamklissi este dată de o serie întreagă de elemente de cultură materială reprezentate prin piese de port specifice triburilor trace: opincile, veșmîntul bărbătesc despicat în părți, cioarecii, ițarii (strîmți, cu crețuri transversale, cu crețuri oblice sau de forma unor moletiere), sumanul (caftanul), boneta, căciula, gluga (sagum), haina cu crețuri bărbătească, cureaua, cămașa femeiască încrețită la gît, fota (fusta), haina cu crețuri femeiască, precum și o armă de luptă de forma unui paloș curbat. Față de aceste elemente de cultură materială, care au o structură morfologică specifică, « nodusul » apare ca o curiozitate și cu totul subordonat ca valoare etnografică documentară. După toate probabilitățile, el a fost împrumutat de triburile trace de la populații germanice, obiceiul purtării nodusului, după Tacit, răspîndindu-se și la popoarele negermanice.

Studiul elementelor etnografice, printr-o analiză morfologică adîncită a însemnat nu numai cunoașterea unor forme specifice de cultură materială a triburilor trace în raport cu ale altor popoare, ci prin aceasta și o contribuție atît la identificarea apartenenței etnice a figurilor reprezentate, cît și la determinarea momentului istoric în care a fost construit monumentul dobrogean. Determinarea specificului geto-dac a elementelor de cultură materială de pe Tropaeum Traiani și demonstrarea continuității lor pînă în epoca contemporană constituie — pe de altă parte — o contribuție directă la cunoașterea etnogenezei poporului român.

Monumentul de la Adamklissi (Tropaeum Traiani) este redat astfel de către etnografie istoriei, spre noi valorificări.

ТОЛКОВАНИЕ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ НА ПАМЯТНИКЕ В АДАМКЛИССИ (TROPAEUM TRAJANI) (КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Путем изучения морфологической структуры этнографических элементов, имеющих на рельефах памятника в Адамклинисси, было установлено, что, в отличие от утверждений целого ряда археологов и этнографов, некоторые из этих

¹ Gr. Tocilescu, Fouilles et recherches, p. 24.

² Se observă identitate și între elementele de cultură romană de pe ambele monumente (coiful, instrumentele muzicale etc.), dar acestea n-au făcut obiectul studiului de față.

элементов, с одной стороны, имеются на Колонне Траяна, а, с другой стороны, входят в состав народной румынской одежды.

Анализ морфологической структуры частей одежды не только способствует ознакомлению с тем, как выглядела одежда в II веке н. э., но и указывает на метод, которым следует пользоваться при изучении рельефов, отражающих этнографические элементы какой-либо эпохи.

Произведенные исследования привели к общему выводу, что памятник изображает только даков и что он был построен в эпоху Траяна.

Отождествление и восстановление некоторых частей одежды, как например женской рубашки, опенок и др., схожих и в настоящее время с народным румынским костюмом, является вкладом в историю народного костюма.

Было также установлено, что по сравнению с элементами костюма, имеющими точную морфологическую структуру, «нодус» является редкостью и его следует считать только заимствованным элементом. Следовательно, люди носящие «нодус» принадлежат не к германским народностям, а к дакам, тем более, что и Тацит упоминает, что «нодус» был заимствован от германских племен и другими народами.

INTERPRÉTATION DES ÉLÉMENTS ETHNOGRAPHIQUES QUI SE TROUVENT SUR LE MONUMENT D'ADAMKLISSI (TROPÆUM TRAJANI)

(RÉSUMÉ)

L'étude de la structure morphologique des éléments ethnographiques qui apparaissent sur les reliefs du monument d'Adamklissi a permis de constater qu'à l'encontre de ce qu'ont affirmé certains archéologues et ethnographes ces éléments ont parfois des correspondances sur la colonne Trajane et, en même temps, dans le costume populaire roumain.

L'analyse de la structure morphologiques des différentes parties du costume exige non seulement une connaissance exacte du costume vers le II-e siècle de notre ère, mais elle constitue aussi un exemple de la méthode à suivre chaque fois que l'on se trouve devant des reliefs qui reflètent les éléments ethnographiques d'une époque.

Les constatations faites ont permis d'arriver à la conclusion générale que le monument représente exclusivement des Daces et qu'il a été construit à l'époque de Trajan.

L'identification et la reconstitution de certaines pièces du costume, comme la chemise de femme, les sandales spécifiques daces etc., qu'on retrouve encore aujourd'hui dans le costume populaire roumain, constituent une contribution à l'histoire du costume populaire.

On a également constaté que, par rapport aux éléments du costume à structure morphologique précise, le « nodus » apparaît comme une curiosité et ne peut être considéré que comme un élément d'emprunt. Par conséquent, les porteurs de nodus ne représentent pas des populations germaniques, mais des Daces; et ceci d'autant plus que Tacite rappelle que le nodus a été emprunté aux tribus germaniques par d'autres peuples aussi.

ELEMENTE DECORATIVE LA BORDEIELE DIN SUDUL REGIUNII CRAIOVA

de GH. FOCȘA

In regiunea de stepă din sudul Olteniei, de la Corabia spre Caracal și Craiova, în cîmpia acoperită ici și colo cu pîlcuri răzlețe de stejar, măturii întîrziate ale codrilor care se întindeau altădată de la Dunăre spre munte, albiile rîurilor principale — Oltețul și Jiul — coboară cu cîțiva metri sub nivelul terenului. Printre plantațiile mai recente de salcîmi, sate mari se înșiră azi pe mai mulți kilometri în lungul drumurilor. În unele locuri aceste plantații au fixat nisipurile zburătoare, au mărit puterea de rodire a terenurilor care fuseseră despădurite complet în secolul al XIX-lea și au dat locuitorilor un lemn bun pentru foc și pentru construcții de tot felul. Sînt sate de moșneni, liberi stăpînitori de pămînt și mai multe sate de foști iobagi care au muncit în trecut pe moșiile latifundiilor. Acestea sînt sate cu terenuri roditoare și holde bogate ai căror locuitori au trăit veacuri de-a rîndul sub pămînt, în bordeie.

Ca tip de locuință primitivă, bordeiul se mai găsește astăzi în chip cu totul sporadic, prin unele regiuni ale Republicii Populare Romîne. Este locuința cea mai proastă, o bojdeucă, o cocioabă, în pămînt. În trecutul apropiat bordeiul era adăpostul mizer al săracului în violent contrast cu palatele și conacele boierești.

Locuință în întregime sau pe jumătate săpată în pămînt, bordeiul era acoperit cu paie și cu pămînt — *subteraneia casa*.

În paleoliticul superior triburile umane care rătăceau în zona de munte se adăposteau, ca și multe dintre animalele sălbatice, în grotle naturale, pe cînd în zona de cîmpie ele erau nevoite să-și improvizeze adăposturi scormonind pămîntul. Așa a apărut bordeiul.

În zona din sudul Olteniei bordeiul a fost descoperit în săpăturile arheologilor. Acestea scot la lumină cultura materială creată de oamenii care au trăit pe aceste meleaguri cu cel puțin trei-patru milenii înaintea erei noastre. Bordeiul a fost descoperit și mai tîrziu la începutul erei noastre și după primul mileniu al epocii prezente.

Bordeiul în pămînt și coliba la suprafață apar în Oltenia în cultura materială specifică perioadei de început a neoliticului. Această cultură este caracterizată prin dispariția nomadismului și apariția noului mod de viață și locuire stabilă, sedentară, reflectată în prezența bordeielor și a colibelor. Atunci oamenii au descoperit arta construirii de adăposturi, arta țesăturilor

pentru îmbrăcăminte și arta olăriei. Este perioada începutului cultivării primitive a cerealelor și creșterii primitive a animalelor domestice. Este vorba de o cultură materială care poate fi datată în mileniul al IV-lea și începutul mileniului al III-lea înaintea erei noastre, care stă la baza culturilor neolitice ulterioare din această regiune.

Locuințele comunității tribale, creatoarea culturii materiale din stratul I, erau bordeie și colibe la suprafața solului, destul de spațioase, avînd vetre făcute de mai multe ori ¹. Săpăturile arheologice efectuate la Fiera-Cleanov, Verbicioara și Verbița, atestă existența bordeielor alături de «locuințele construite la suprafața solului, din lemn, cu lipitură de lut amestecat cu păioase (sistemul paiantelor)» ².

Ele demonstrează continuitatea vieții în această regiune pînă în epoca stăpînirii romane și după evacuarea din anul 271, precum și în așezările din

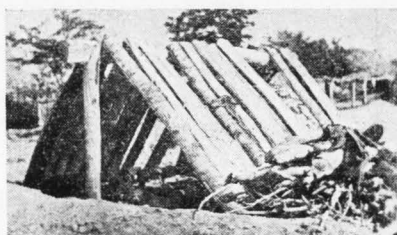


Fig. 1. — Bordei cu o încăpere în construcție



Fig. 2. — Bordei din str. Luncilor — Tg. Jiu

perioada prefeudală timpurie (sec. IV al erei noastre), cînd populația daco-romană locuia în bordeie, avînd o cultură materială care se dezvoltă pe baza tradițiilor locale și regionale, înrîurită de cultura romană și cea slavă ³.

Bordeiul a continuat deci să existe în Oltenia, din îndepărtatele timpuri ale preistoriei, din antichitate, în epoca feudalismului pînă în cea modernă și în contemporaneitate. Sub feudalism, bordeiul a fost locuința obișnuită a țăranilor iobagi. «Este drept că în timpul feudalismului, țăranimea iobagă, care trăia în condiții foarte mizere, nu avea putința să-și construiască mari lucrări arhitectonice. Iobagii trăiau în bordeie mici, dar ei sînt făuritorii unei arte populare de mare valoare» ⁴.

Pe harta Olteniei, întocmită sub stăpînirea austriacă la 1724, este ilustrată imaginea unui bordei sub care scrie: «*Casa valahica*». Este aici exprimată numai o parte de adevăr. În sudul Olteniei și al Munteniei se găseau la acea epocă numeroase bordeie în satele de iobagi. Ele însă au coexistat din îndepărtatele vremuri cu casele «deasupra». În partea nordică a regiunii Craiova locuința de tip general era casa din lemn, construită deasupra pămîntului, de la origine. După statistica din 1860, unde sînt consemnate numerele bor-

¹ «Studii și cercetări de istorie veche», I, anul II, ianuarie-iulie 1951, Șantierul arheologic Verbicioara-Dolj, p. 234.

² Loc. cit., p. 237.

³ Loc. cit., p. 243.

⁴ Mihail Roller, Cu privire la unele probleme din domeniul cercetărilor istorice. «Studii», III, anul 5, 1952, p. 154.

deielor pe plăși, se constată că în sudul Olteniei, în plășile Balta Jiului de Jos și Balta-Oltul de Jos, numărul acestui fel de locuințe ajunge pînă la 90%, iar în regiunile de deal și de munte ele se răresc pînă sub 1%. Către sfîrșitul veacului al XIX-lea, C. Locusteanu¹, numără în plasa Balta-Oltul de Jos, lîngă Dunăre, la 40 comune cu 62 505 locuitori, un număr total de 11 148 bordeie în pămînt, folosite drept « case de locuit » și numai 1 757 « case deasupra ». În plasa Oltețul-Oltul de Sus, spre nordul județului, același autor indică la 47 comune cu 54 961 locuitori, 11 926 case și 1 040 bordeie unde am înregistrat 14 exemplare.

Este evident că în trecut aria lor de răspîndire era cu mult mai mare. Încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, Ion Codru Drăgușanu găsea la Călărașii Vechi numai bordeie, care, « deși erau înlăuntru lipite ca oala și înzestrate cu mobile solide, tot făceau o impresie stranie »². La 1778³ și la 1836—1838⁴, călătorii străini remarcă prezența bordeielor pînă și în orașele mari ale Olteniei. Urmele lor mai persistă încă și astăzi în mahalaua Bold din orașul Caracal, unde am înregistrat 14 exemplare.

Ca tip specific de locuință, bordeiul apare ca un important document istorico-etnografic. Prezența lui în depărtatele timpuri ale istoriei trecute, împletită permanent cu istoria celor mai vechi așezări omenești din această regiune, este indicată și astăzi în numeroase expresii toponimice: « la bordeiele dacilor », « ulița bordeielor » etc. În unele locuri au existat bordeie de origine mai recentă, ascunse sub poala pîlcurilor de pădure și răspunzînd nevoilor de adăpostire în timpul năvălirilor sau al cîmpirilor dușmane și mai ales al împilărilor turcești. Dovada incontestabilă a existenței lor permanente o constituie însă exemplarele de bordeie pe care cercetătorii le găsesc încă astăzi în diferite sate din regiune. Cauza principală a perpetuării acestor tipuri ancestrale de locuințe pînă în zilele noastre, stă în condiția materială specifică orînduirilor pe clase, în relațiile de producție sclavagiste, feudale și capitaliste sub care oamenii săraci au fost nevoiți să-și improvizeze locuințe primitive.

Perpetuarea bordeielor se explică și prin adaptarea lor la condițiile aspre ale climei din stepă cu mari variații de temperatură de la iarnă la vară. Bordeiele au, după aserțiunile localnicilor, unele însușiri specifice: ele sînt călduroase iarna și răcoroase vara. Ele sînt apoi locuințe propice pentru ascunderea populației din calea năvălitorilor. Puterea tradiției și un nivel redus al cunoștințelor tehnice și arhitectonice, ca și al culturii în general, au avut și ele un rol în dăinuirea acestui tip de locuință.

Ca tipuri de locuințe de caracter general pentru majoritatea satelor din sudul regiunii Craiova, bordeiele au dăinuit și au evoluat din comuna primitivă pînă în orînduirea capitalistă, în strînsă corelație cu evoluția condițiilor economice și politice generale. În aceste sate, chiar și bisericile au fost în trecut tot bordeie de lemn sub pămînt⁵. De asemenea grajdurile pentru adăpostirea vitelor au fost construcții asemănătoare ca arhitectură cu o singură încăpere numite « bordeiașe ».

¹ Locusteanu Const. I, Dicționarul geografic al jud. Romanați. București, 1889.

² Ion Codru Drăgușanu, Peregrinul transilvan-1835—1844. București, 1942, p. 12.

³ Général de Bauer, Mémoires historiques et géographiques sur la Valachie. Frankfurt, 1778.

⁴ Ermiten von Gauting arată că orașul Craiova era clădit din bordeie la 1836—1838.

⁵ Vezi C. Nicolaescu-Plopșor, Biserica bordei din Oltenia, și I. S. Mazilescu, Bordeie biserică de lemn, în « Oltenia », I (1940), p. 11—14, 21, 175—176.

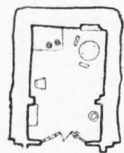


Fig. 3. — Plan de bordei cu o încăpere

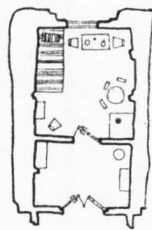


Fig. 4. — Plan de bordei cu două încăperi



Fig. 5. — Plan de bordei cu trei încăperi

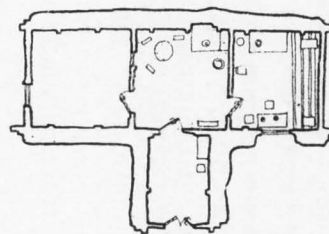


Fig. 6. — Plan de bordei cu patru încăperi

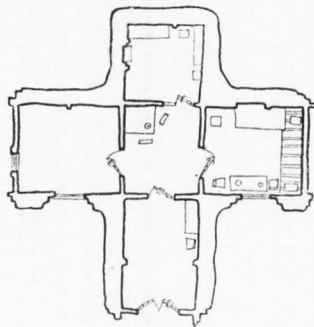


Fig. 7. — Plan de bordei cu cinci încăperi

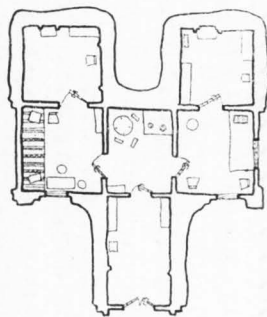


Fig. 8. — Plan de bordei cu șase încăperi

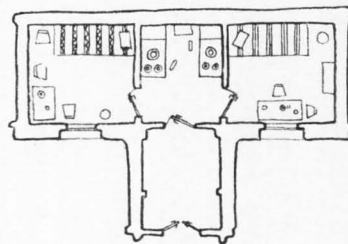


Fig. 9. — Plan de bordei cu două vetre

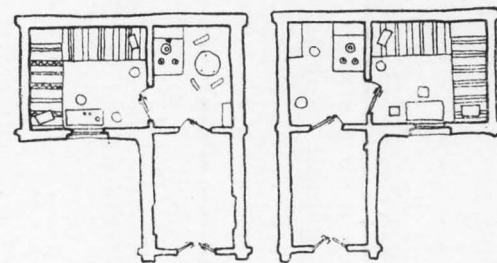


Fig. 10. — Plan de bordeie pentru doi frați

La sfârșitul secolului al XIX-lea înregistrăm ultimele construcții de acest fel dintre care unele exemplare au ajuns pînă în zilele noastre¹. Deși construite din material puțin rezistent și sub nivelul pămîntului, expuse la efectele distrugătoare ale umezelii care acționează asupra pieselor exterioare descoperite și mai ales asupra celor înfundate în pămînt, îngrijite cu atenție permanentă, unele bordeie au ajuns pînă la 150 și chiar pînă la 200 ani vechime.

Satul, ca oricare altă formă de aglomerare omenească, are una sau mai multe zone centrale cu o mai mare concentrare de locuințe. În sectoarele centrale ale tipurilor de sate adunate din cîmpia Olteniei s-a așezat în trecut populația înstărită. Chiaburii s-au ridicat cei dintii la suprafața pămîntului, au dărîmat bordeiele și le-au înlocuit cu case arătose. În perioada orînduirii capitaliste, procesul s-a desfășurat lent. În multe cazuri bordeiele au fost vîndute la oamenii săraci, desfăcute, transportate și reclădite pe alte curți către marginea aceluiași sat sau în alte sate din regiune. Puține bordeie vechi și-au păstrat amplasamentul lor inițial. Împingerea bordeielor către populația săracă de la marginea satelor a fost un fenomen social frecvent în trecut, înregistrat mai ales la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Cele dintii sate care au ieșit din bordeie² au fost cele de moșneni, posesori de moșii întinse ca « boierii » Dioștilor spre pildă, cu terenuri agricole roditoare, care au clădit case de zid cu coloane dorice, ionice sau corintice, imitînd, într-un amestec arhitectonic hibrid, centrul orașului Caracal. Bordeiele au dăinuit mai multă vreme și în proporție mai mare în satele de iobagi, silite să folosească multe veacuri locuințe umede, întunecoase și nesănătoase, chiar atunci cînd ele erau încăpătoare și pline de obiecte artistic lucrate.

Influența lor dăunătoare asupra sănătății explică marele număr de reumatici și chiar ftizici înregistrat printre localnici.

Mutarea bordeielor de pe o curte pe alta și reconstruirea lor în același sat sau în alte sate din regiune a fost un permanent prilej de transformări pentru ele: s-a construit o încăpere în plus sau în minus, s-a schimbat o piesă sau alta, s-a înlocuit parțial materialul de lemn cu cărămidă, în special la tindă etc. Din cele 120 de exemplare cercetate în 10 sate diferite, numai 2 sau 3 mai păstrau în suficient de bune condiții, dar nici unul absolut perfecte, înfățișările arhitecturii originare inițiale. Cursul evenimentelor politico-sociale și economice generale care a generat și a întreținut acest proces, și-a înscris urmele lui evidente în mișcarea, reconstruirea și transformarea acestor locuințe, oferindu-ne pilde concludente pentru a ilustra interdependența dintre fenomene, relația și interpătrunderea dintre situațiile concrete particulare și fenomenele sociale de caracter general.

Bordeiul lui Bigel a fost desfăcut din Boșoteni, transportat și reconstruit în Drăghiceni chiar în anul 1864, ca urmare directă a importantului act politic, economic și social înfăptuit de Alexandru Ion Cuza prin împrăștierea țăranilor. Devenit proprietar pe moșie boierească, Constantin Boșoteanu și-a mutat și reconstruit singur locuința. — « Ei au fost meseriași, tata

¹ După datele organelor oficiale administrative ale plășii Dioști-Romanați, existau în acea plasă, în anul 1949, următoarele bordeie: Drăghiceni, 7, Grozăvești, 4, Radomir, 3, Castranova, 34, Apele Vii, 10, Celaru, 5, Amăreștii de Jos, 2, Zănoaga, 4, Ghizdăvești, 4, Marotinel de Jos, 1, Marotinel de Sus, 3, Zvorsca, 3, Dioști, 3, adică în total 83 de bordeie.

² Cercetînd pe teren, noi am înregistrat în același an 120 de exemplare în 10 sate diferite, dintre care 49 de bordeie cu 2-3 încăperi în Castranova.

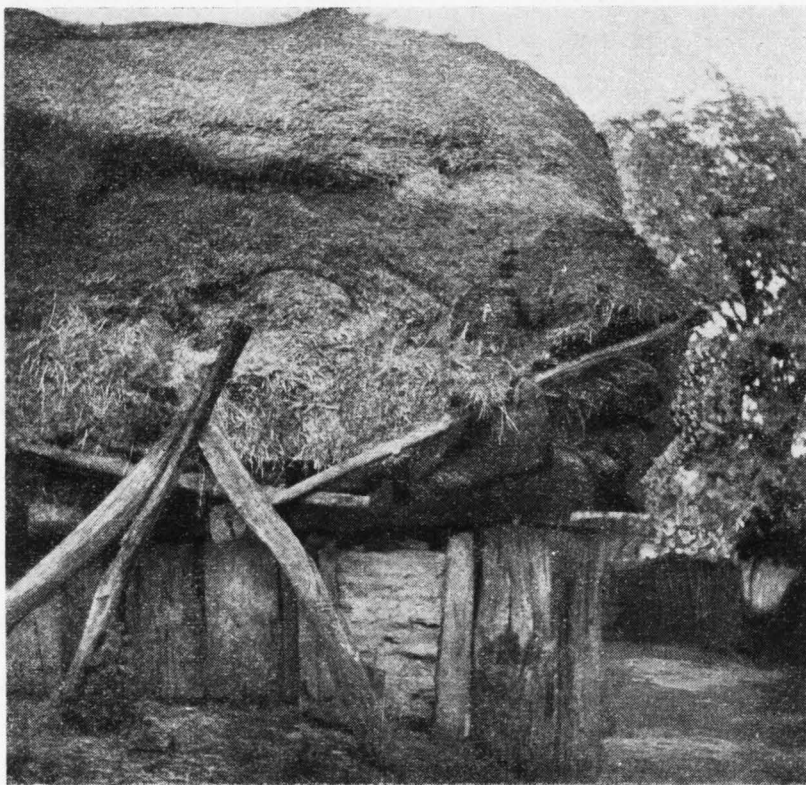


Fig. 11. — Bordeiul
Lica Ion Radu Dia-
conu Ilie — Celaru



Fig. 12. — Intrarea
bordeiului Lica Ion
Radu Diaconu Ilie —
Celaru

Fig. 13. — Bordeiul
Ștefan D. Stanciu
— Drăghiceni
(fațada)

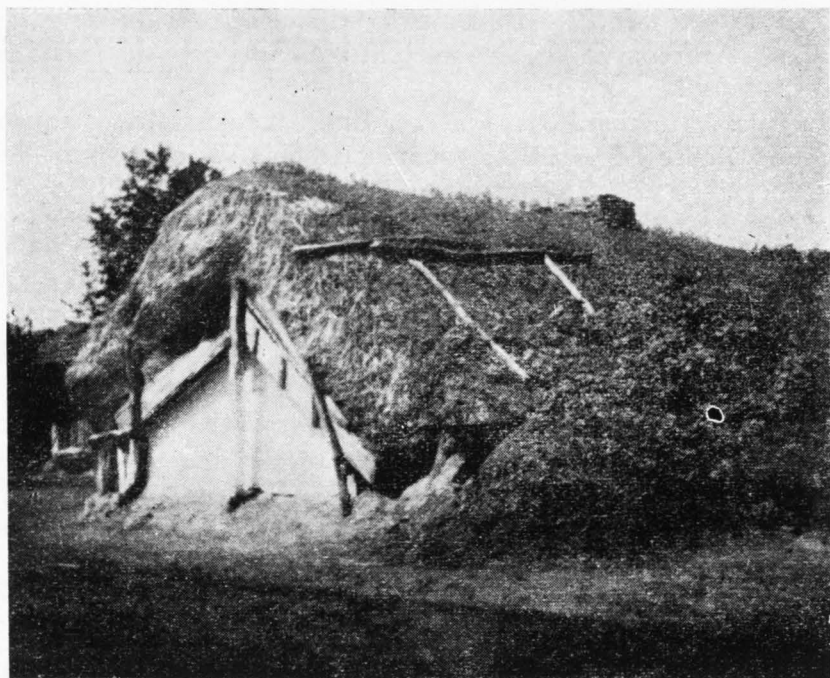


Fig. 14. — Bordeiul
Ștefan D. Stanciu
— Drăghiceni
(vedere din spate)

și cu frații lui, că știau lemnăria . . . Atuncia se lucra numai în lemn și în scobeli»¹.

Același bordei a fost desfăcut, transportat și reconstruit pe altă curte la Drăghiceni în 1914, ca urmare directă a măsurilor de împrăștiere și colonizare în Dobrogea. Acolo a plecat și moștenitoarea bordeiului, iar fratele său, rămas singur proprietar al bunurilor din sat, la vârsta de 15 ani, l-a mutat pe altă curte, aducându-i o serie de modificări și înlocuiri determinate de deteriorarea materialului. Picioarele patului cu tălpi și încrustături amenajate cu acest prilej, au continuat să păstreze frumoasele ornamente de pe «furculițele» vechi putrezite la pământ și înlocuite în noua reconstruire².

În sfârșit, bordeiul lui Bigel a fost desfăcut în anul 1948 și materialul său lemnos folosit la construirea unei căsuțe « deasupra » pământului, ca urmare directă a noilor condiții de viață instaurată pe tot cuprinsul țării și mai ales în satele de foști iobagi ca Drăghiceni, unde exploatarea și lupta pentru pământ au fost mai aspre în trecut.

Momentul începuturilor în dărîmarea bordeielor diferă de la sat la sat. Chiar în satele în care această dată este ceva mai îndepărtată, bătrînii mai păstrează încă vie amintirea anilor construirii primelor « case deasupra ». — « Cea dintîi casă țărănească (a fost) a lui Florea Ionescu, în 1884; a doua casă țărănească a lui Dumitru Neacșu a lui Boboc, în 1884; a treia casă țărănească a lui Nicolae N. Nicoară, Poston, în 1890 »³.

În alte sate acest moment este încă și mai aproape de zilele noastre. — « Am avut bordeie pînă în anul trecut ! Astea, casele de cărămidă cam de la 1905 încoace au început »⁴.

La Castranova cele dintîi « case deasupra » s-au construit în anul 1909 cînd erau în sat circa 500 bordeie.

Cele mai numeroase bordeie au fost dărîmate după 1916.

Ridicarea din bordeie la « casa deasupra » s-a făcut prin faza intermediară a unui bordei la demisol, construit din cărămidă după același plan și acoperit cu tinichea, numit în graiul locului « cenușar ». În multe sate din regiune se găsesc 2—3 exemplare din acest tip intermediar de locuință.

Amploarea pe care au luat-o în ultimele decenii dimensiunile arhitecturii populare în unele sate din această zonă — Soreni, Celaru, Amăreștii de Sus, Amăreștii de Jos etc. unde înregistrăm locuințe țărănești cu cîte 6—8 camere mobilate și construcții care se întind pînă la 60 m sub același acoperiș — pare că simbolizează răzburarea acestei populații asupra multor veacuri de adăpostire sub pământ în bordeie.

1. BORDEIE PRIMITIVE

Din cele mai vechi timpuri, oamenii au îmbinat cîteva elemente arhitectonice simple pentru a-și construi adăposturi. Formele cele mai rudimentare s-au perfecționat de-a lungul veacurilor pe măsura dezvoltării economice

¹ Bigel, 70 de ani, Drăghiceni, VI. 1949.

² Acest amănunt de interes artistic a fost elementul cu ajutorul căruia am putut descoperi date, credem interesante, din istoria acestui bordei legat de viața familiilor adăpostite succesiv în el, și de întreaga istorie a poporului nostru.

³ Dumitrescu Dumitru, 81 de ani, Grozăvești, VI. 1949.

⁴ Ion M. Sandu, gardian — Amăreștii de Jos, 25. VI. 1949.

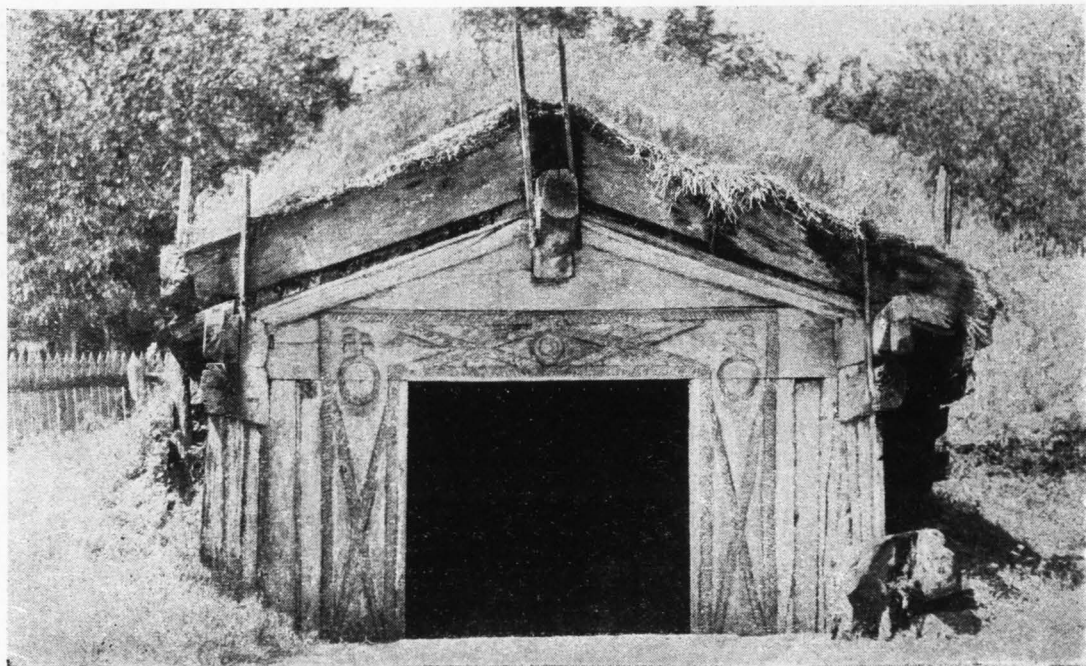


Fig. 15. — Bordeiul Ștefan D. Stanciu — Drăghiceni, în Muzeul satului, București

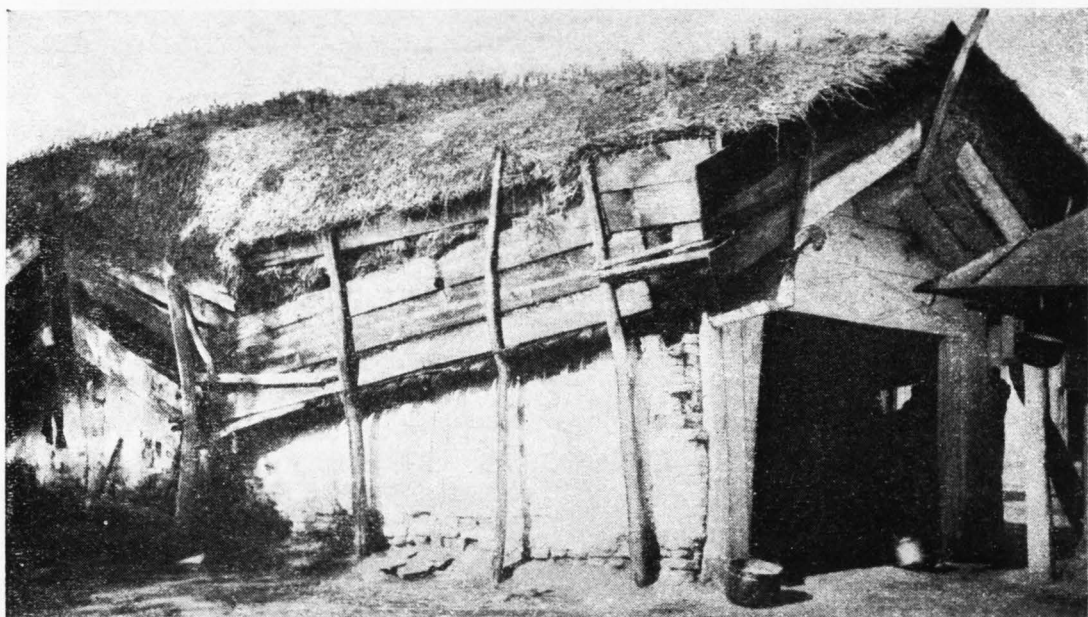


Fig. 16. — Bordei din Grozăvești

și a îmbogățirii cunoștințelor tehnice. Unele forme arhitectonice elementare s-au continuat în combinații superioare. Sub coliba conică, adăpost improvizat din birne sau din ramuri de copaci cu frunze, așezate în jurul unei furci verticale, adăpostul cel mai simplu, s-a săpat o groapă cilindrică sau prismatică. Pământul scos din groapă s-a așezat în jurul acoperișului pentru a-i crește puterea de rezistență. Coliba sau « coverca » pe groapă, acoperită cu pământ, se numește « bordei », o locuință mai rezistentă la vânturi, mai așezată și mai trainică.¹ Coverca și bordeiul sînt forme arhitectonice primitive,

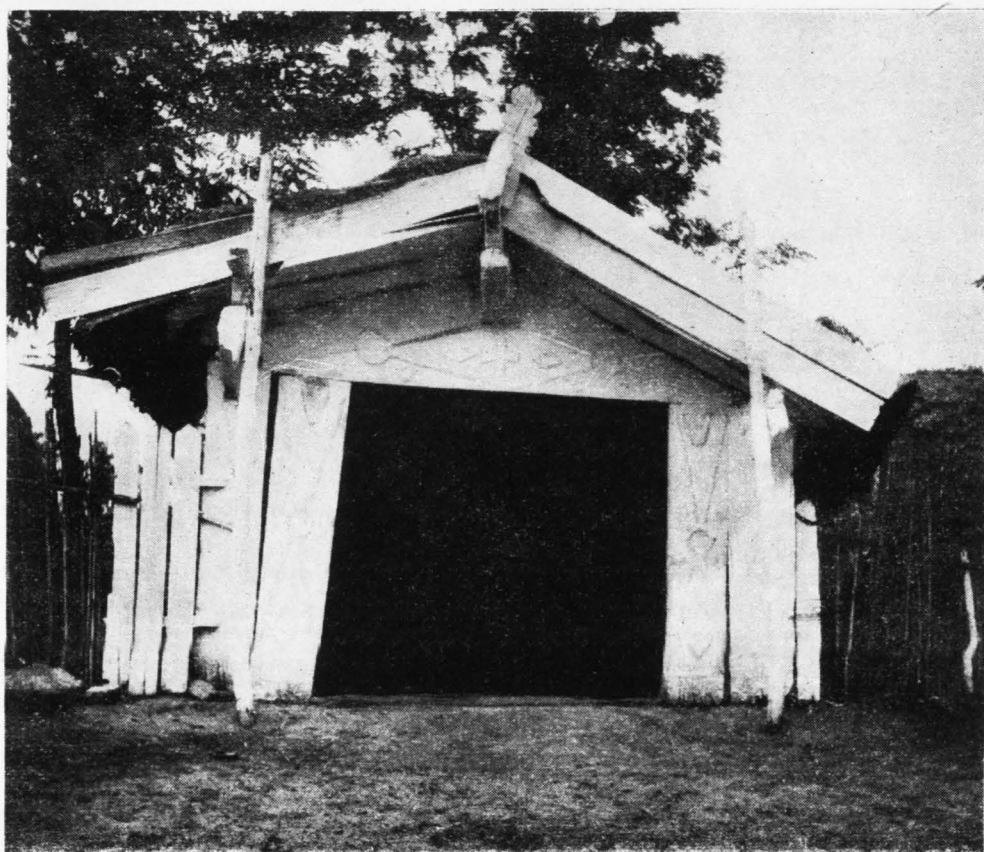


Fig. 17. — Bordeiul Florea D. Voinescu — Grozăvești (fațada)

determinate de nevoi materiale specifice și realizate din materiale la îndemînă: trestie sau ierburi înalte, la cîmpie, lemn pentru furci, mîrtaci, grinzi etc. la pădure. În ele sînt ilustrate aspecte din cele mai îndepărtate faze ale evoluției culturii materiale caracteristice pentru neolitic. Cel mai primitiv bordei n-are ușă, n-are coș. Un otrocol cu cenușă într-o parte din groapă arată că acolo se adăpostește temporar păzitorul vitelor, pădurarul, vîntorul etc. Adăugîndu-i o ușă rudimentară împletită din nuiele — « praftorița » — sau făcută din 2—3 spintecături de lemn prinse pe două chingi în cuie de lemn și « țîțînă » tot din lemn, bordeiul devine locuință de caracter permanent. Partea principală a

¹ C. Nicolaescu-Plopșor, « Bordeiul în Oltenia », extras din « Bul. Soc. de geografie », XLI, (1922), H. 16.

construcției este furca, un lemn cu crăcană la partea superioară, înfipt vertical în pământ. Pe furcă se sprijină grinda oblică, avînd capătul de sus între brațele furcii și cel de jos sprijinit pe pământ. De o parte și de alta a grinzii se așază oblic cîteva spintecături de lemn — « mîrtacii », care îndeplinesc rolul căpriorilor de la case, sprijinind un acoperiș din tufe, buruieni sau scînduri. Acoperișul din paie e susținut de crengi sau buruieni mai mari, așezate în neregulă peste mîrtaci și constituind « paianjenii » care opresc strecurarea paielor printre mîrtaci în covercă. Paiele sînt fixate contra vînturilor cu strat de pământ. Tipul cel mai primitiv are o singură încăpere. Pentru a lărgi spațiul locuit, groapa se lărgțe și se împarte în două printr-un perete despărțitor numit « primez ». Tipul arhitectonic se transformă. Constructorul folosește

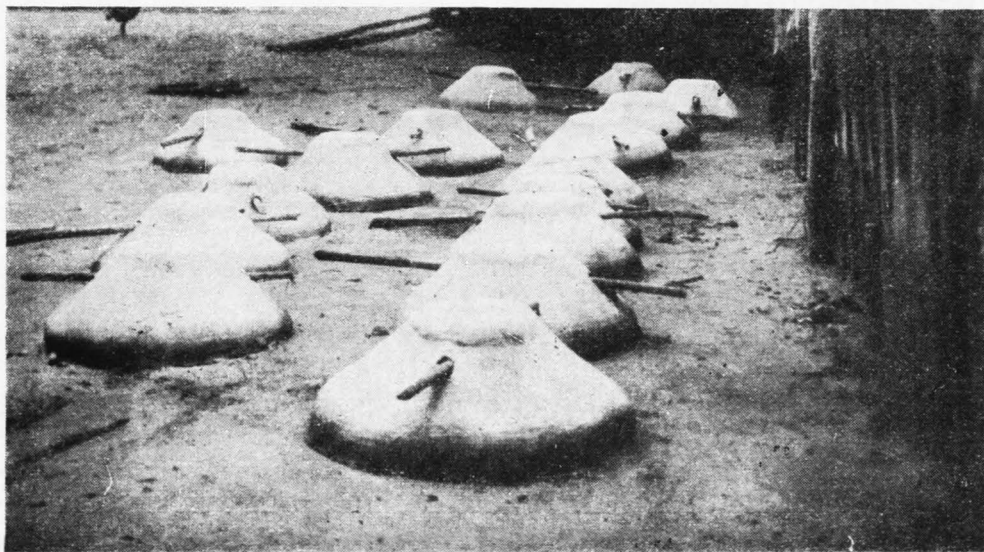


Fig. 18. — « Tăste » la uscat. Zvorsca, 1949

două furci verticale, așază grinda sau « bereandul » orizontal între brațele furcilor, mîrtacii laterali oblici, face o intrare astupată și a doua liberă vară sau închisă cu ușă iarna.

Ambele tipuri care se mai găsesc în partea de nord a regiunii—Albeni, Tg. Jiu etc. — și sînt folosite mai ales de către țiganii rudari, amintesc formele primitive de colibe de care s-au servit în trecutul îndepărtat, oamenii paleolitici. Unele dintre ele au în fața intrării un umbrar din ramuri cu frunze, susținut pe patru furci, numit « zgîmboi ». Sub el se află « atelierul » meșterului rudar, prevăzut cu « arcel » sau un cuier din lemn cu ramuri, înfipt vertical în pământ. Dimensiunile încăperilor pot fi chiar $3 \times 1,50$ m, iar înălțimea variază între 1,65—2. În mijlocul peretelui din fund, la bordeiul cu două încăperi se așază un ochi de sticlă care servește drept fereastră. În « ogeag », către dreapta, în unghiul făcut cu peretele despărțitor, se află locul unde se face focul, vatra pe fundul gropii care este numai la 50—60 cm sub nivelul pămîntului.

2. BORDEIE EVOLUATE ȘI ARHITECTURA LOR

Pe cînd în nordul regiunii Craiova bordeiele au rămas permanent la această înfățișare mizeră, în sud, către cîmpie, unde ele au fost multe veacuri locuințe de caracter general, s-au dezvoltat în forme superioare cu 3, 4, 5 și chiar 6 încăperi, avînd camere de 4×4 , 4×5 și 5×5 m, în construcții cu bogate manifestări artistice. Bordeiele din raionul Caracal de exemplu, sînt construcții cu pereții încheiați din bîrne masive de stejar sculptate, exemplare tîrzii care arată cel mai înalt grad al evoluției istorice și artistice a acestui tip de locuință subterană.

Tipurile arhitectonice sînt variate. După numărul încăperilor componente ele pot fi de 6 tipuri distincte, avînd una pînă la 6 camere deosebite, cu funcțiuni diferite. Dimensiunile construcțiilor, calitatea materialelor, bogăția obiectelor și amploarea manifestărilor artistice diferă după starea materială a locuitorilor diferențiind categoriile sociale:

«Cine crezi că făcea bordeie cumsecade? Oamenii avuți!»¹. Mărturiile localnicilor pun în relief și evoluția acestui tip de locuință sensibilă mai ales în ultimul secol, remarcînd succesiunea mai multor tipuri de bordeie în decursul vieții aceluiași om: — «Cînd eram copil erau bordeie de-a rîndul. Erau mici, proaste». — «Se făceau înainte bordeie cu măgăreață, cu capră ca o covercă. Bordei ca de vite!» «Sărea cu calul călare peste ele!... astea s-au făcut încoace. S-au schimbat 2—3 modeluri de bordeie»².

Cele mai frecvente au fost bordeiele cu 3 și cu 4 încăperi sub nivelul pămîntului, cu 3 sau cu 4 «gropi»: tindă (gîrlici) 3×5 m, «la foc» (ogeag, cunie), 3×4 sau 4×4 m, «sobă» (camera de locuit) 4×4 m și «celar» (cămară), 3×4 m. În unele cazuri bordeiele s-au construit unul lîngă altul pentru doi frați sau două familii înrudite. În alte cazuri, camera cu focul, cunia sau ogeagul are două vetre și două hornuri, pentru bucătăria comună a două familii înrudite.

În exterior, peste «mîrtacii» oblici ai acoperișului, se așază un strat de stuf și apoi un strat gros de paie, de la margini, de la nivelul pămîntului în sus spre coama mediană, corespunzătoare celor două grinzi așezate în unghi drept în lungul construcției și peste tinda de la intrare. Deasupra se ridică în aceeași ordine pămîntul scos din groapă care se așază cu grijă peste stratul de paie, presat sub greutatea pămîntului, acesta se reînoiește, «se învolbește» și crește periodic, tot la 5—6 ani, ajungînd cu vremea la dimensiuni impresionante. Pe acoperișul bordeiului cresc buruieni, fire de grîu și cîneapă, se întind vreji de dovleci pe sub care își fac păsările cuib și ciinii culcuș. De la oarecare distanță bordeiul apare ca o movilă de pămînt neregulată, în forme diferite după planul construcției, pe care-l reproduce cu mai puțină exactitate în afară, cu cît are mai multe încăperi înăuntru.

Prin săpătura în pantă repede a tinzii, coborîm la 1,50 m adîncime în groapa cu pereții verticali din care s-au scos pînă la 100 m³ de pămînt. Prin «tindă» intrăm «la foc», în dreapta se află «soba» sau camera de locuit, în stînga «celarul» sau cămara. Cei doi pereți de formă pentagonală din capetele bordeiului ca și cei doi «primezi» care separă ogeagul de sobă și de celar, în aceeași formă, sînt, la bordeiele mai recente, construiți din cărămidă. În

¹ G. M. Chirișescu, 57 ani, Apele Vii, 28 iunie 1949.

² Dinu Văduvanu, 73 ani, Liiceni, 20 iunie 1949.

trecutul îndepărtat ei se făceau din împletitură de nuiele lipită cu lut. În mijlocul acestor pereți sînt fixate în pămînt 4 furci de stejar care ajung pînă la 4 m înălțime și 50/70 cm grosime. Între brațele superioare ale furcilor sînt așezate 4 «tălpi», «amnare», sau «birlice», bucăți de stejar cioplite și încresate în diferite forme și întotdeauna cu dăltuituri ornamentale. Ele au 60—120 cm lungime și 20×40 cm grosime. Ele măresc puterea de rezistență a furcilor susținînd grinda principală, lungă de 10—12 m, cu 40/40 cm grosime, așezată orizontal pe linia mediană a clădirii pentru a susține acoperișul. Sub marginea superioară a gropii către pereții laterali sînt fixați orizontal și pe lat unul sub altul doi «răzlogi» sau «cosorobi» susținuți pe «furculițe» înfipite în pămînt. Lățimea lor ajunge pînă la 80 cm. Între furculițe, sprijinite cu capătul de sus în jghiabul sau «slaiul» tăiat în marginea inferioară a «cosorobului» de jos, sînt rînduite vertical, una lîngă alta, blăni groase de stejar, «pidvoarele» — care căptușesc cu lemn fața interioară a pereților laterali, asemeni lambriurilor din arhitectura modernă. În unele cazuri mai recente, pereții groapei sînt mai întii izolați cu zid de cărămidă și apoi «pidvoriți» cu lemn. «Se platoșează pe cărămidă!» Grinda mediană, lungă cît construcția, și cea așezată în unghi drept pe tindă, susțin «mîrtacii» acoperișului. Aceștia sînt jumătăți spintecate din trunchiuri masive de stejar, așezați oblic pe două șiruri cu partea rotundă, «cu spinarea», în afară și cu fața netedă, cioplită, înăuntru. Capetele lor de sus cad liber pe grindă, cele de jos se sprijină pe cosorobi prin cuie de lemn numite «măsele». Capetele proeminente ale acestor «măsele», cioplite în forme prismatice cu fețe oblice regulate, constituie elemente decorative originale în interior. Birnele de stejar, de 40—100 cm lățime, tăiate din arbori seculari, alcătuiesc uneori pînă la 25 tone de lemn într-un singur bordei. Ele își păstrează culoarea naturală a lemnului de stejar învechit, cafeiniu închis sau negru de fum.

3. INTERIORUL

Dintre încăperile bordeiului cea mai recentă este «tinda» sau gîrliciul, ca o apărătoare împotriva apelor din ploi și zăpezi la intrarea locuinței. Este o cameră de trecere, lipsită de ușă, în care lumina pătrunde liberă prin deschiderea de la intrare. În unele cazuri tinda are la față două porțițe făcute din gratii sau din ostrețe, care acoperă intrarea de la nivelul pămîntului în sus pînă la jumătate și împiedică pătrunderea animalelor înăuntru.

Tinda este folosită și pentru adăpostit uneltele de muncă. Pe cuie de lemn sînt agățate unelte metalice sau de lemn, iar pe polița de deasupra ușii obiecte mărunte. În tindă se află uneori «hambarul», o ladă mare cu cereale și întotdeauna sania acoperită cu scînduri, rogojini și țoale, folosită ca pat de dormit la aer liber, în sezonul de vară.

Încăperea originală este «groapa cu focul», numită «la foc», «ogeag» și mai recent «cunie». Ușa ogeagului este construită din două blăni de stejar groase de 10—15 cm, are închizătoare și lanț din fier forjat, zăvor din lemn de stejar. Ogeagul nu are fereastră. Încăperea primește puțină lumină prin hornul larg deschis deasupra vetrei situată în fundul gropii, în colțul opus intrării.

În tot decursul evoluției istorice a bordeielor și sub numeroasele lor înfățișări cu tipuri arhitectonice diferite, camera originară a rămas mereu în poziția sa inițială, centrală în cazul planului cu mai multe încăperi, care s-a dezvoltat treptat. Ea și-a păstrat funcția de bază legată de vatra focului în jurul căruia s-au pregătit alimentele.

Focul se face exclusiv în « unghiet », pe fundul gropii, colț deasupra căruia se înalță un coș piramidal susținut pe două bucăți de lemn « corlatele » sau « coardele » — așezate în unghi drept, avînd un capăt fixat în perete și celălalt suprapus pe « măciuca undrelei » sau « mîna corzii » agățată vertical la grindă. Coarda servește drept poliță pentru vase și ustensile de bucătărie. Jos, din același « unghiet », se deschide gura sobei « oarbe », în peretele despărțitor, prin care se alimentează cu foc soba din camera de locuit.

În colțul cu vatra se află « țăstul » și ustensilele metalice sau de lemn folosite la bucătărie. Descoperirea și utilizarea țăstului este anterioară ceramicii. Confectionat exclusiv de către femei, după un complex de acțiuni practice, tehnice, și magico-religioase arhaice, țăstul este făcut din pămînt frămîntat cu cîlți de cîneapă, pleavă de grîu și balebă de cal, modelat pe mușuroi de pămînt și uscat afară la soare. El are forma de clopot sau de strachină mare mult adîncită, așezată cu gura în jos. Avînd greutate de 50—60 kg, țăstul se minuește după principiul pîrghiilor cu ajutorul unui drug de fier « fierul țăstului ». El se sprijină oblic la foc cu « lanțurile coșului » și se folosește la copt pîinea și la preparatul diferitelor feluri de mîncare în « ghivice » de lut peste care se așază țăstul înfierbîntat în prealabil.

Sus, în cuie mari de lemn înfipite în pereți, jos către colțul opus în fața vetrei și în lungul celorlalți pereți, pe lavițe din bucăți groase de lemn așezate pe butuci și pe patul de scînduri sprijinite pe pari bătuți în pămînt, sînt rînduite ustensilele și produsele bucătăriei: căpisteria sau covata de mîlai și de pîine, masa rotundă cu trei picioare, scăunelele joase, vasele cu apă, oalele de fiert etc. Aspectul general al încăperii, dispoziția inventarului său, patul în fața vetrei, păstrează amintirea timpului cînd « groapa cu focul » satisfăcea singură toate nevoile de adăpostire și de viață ale întregii familii.

« Soba » sau camera de locuit, a apărut mai tîrziu în planul bordeiului. Ea are în genere o singură fereastră așezată de la nivelul superior al gropii în sus și este prevăzută cu « dreve » de fier. Un belciug metalic prins în furca din mijlocul « primezului » despărțitor, arată că în multe bordeie, oile erau adăpostite iarna în încăperea de locuit.

Pereții laterali și tavanul sînt acoperiți cu lemn masiv de stejar, nevăruit, maron închis și lustruit prin frecare îndelungată, strălucind ca oglinda mai ales în partea alăturată patului.

La tavanul cu două planuri înclinate, în lungul liniei de contact a « mîrtacilor » trași la « broască » sau la « rîndea », sînt bătuți stacheți din stejar care au rolul să împiedice strecurarea pămîntului și gunoaielor în cameră. Mîrtacii de deasupra ferestrei au, la unele bordeie, capetele de jos cu 15—20 cm mai sus ca ceilalți, realizînd astfel o diferență de nivel cu frumos efect decorativ în arhitectura interioară. Pe planuri cu adîncimi diferite se proiectează în interior fețele grinzilor, « furculițelor », « pidvoarelor » « birlicelor » și « maselelor » realizînd în ansamblu un joc variabil de umbre și lumini, plăcut pentru privire. Acest aspect este întregit armonios prin

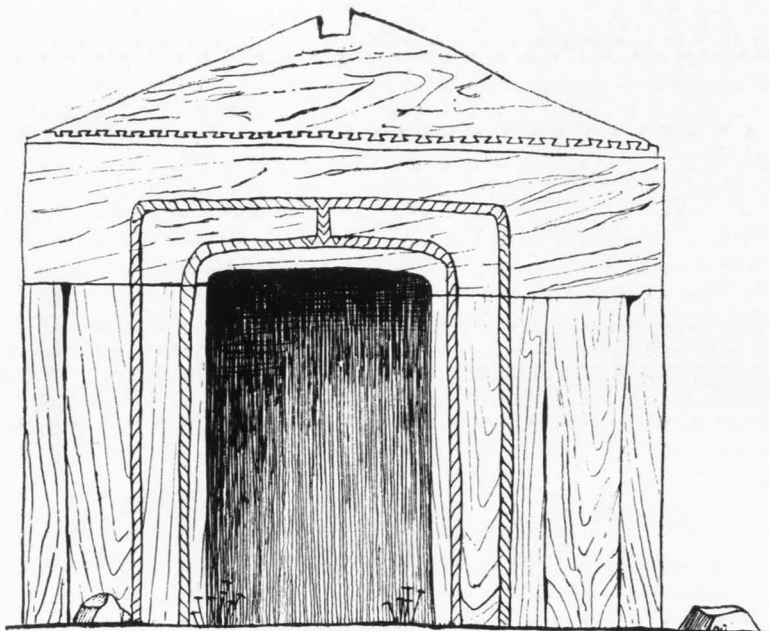


Fig. 19. — Intrarea la ogeagul bordeiului Ștefan D. Stanciu — Drăghiceni,
în Muzeul satului, București



Fig. 20. — Fațada bordeiului Ștefan D. Stanciu — Drăghiceni,
în Muzeul satului, București



Fig. 21. — Fruntar la ogeag — în bordeiul Florea D. Voinescu — Grozăvești

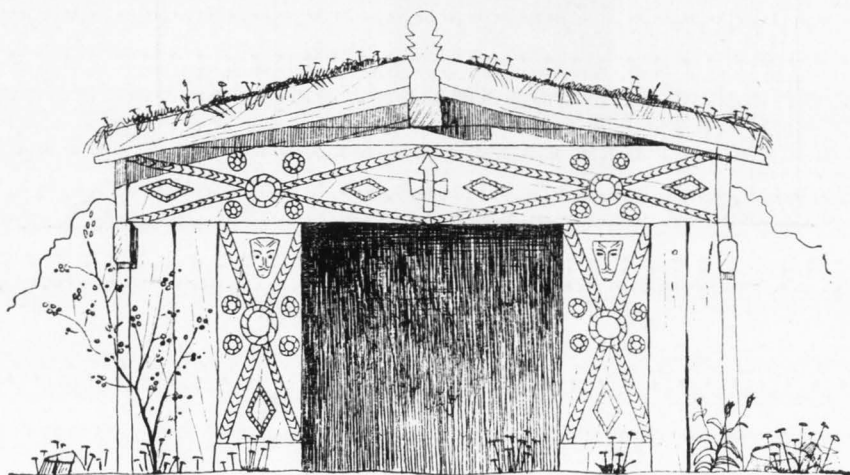


Fig. 22. — Intrarea bordeiului Florea D. Voinescu — Grozăvești

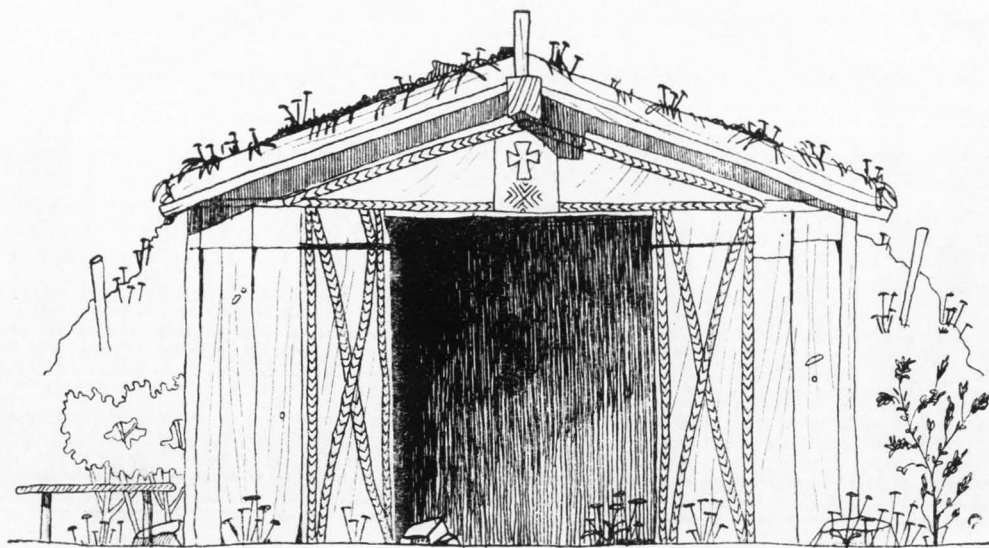


Fig. 23. — Intrarea bordeiului Lica Ion Radu Diaconu Ilie — Celaru

decorul cu variate game de culori al încreștăturilor, mobilierului, țesăturilor și covoarelor, pieselor de port, ceramicii etc.

Lîngă peretele despărțitor se ridică « soba oarbă » de formă prismatică, alimentată cu foc din camera vecină. Spațiul închis pînă la nivelul patului, ca o ladă între sobă și peretele lateral, numit « cenușar » servea drept depozit pentru cenușa din lemn adunată cu grijă și folosită în trecut la preparat leșia de rufe și la fabricat săpunul.

Două paturi late, din scînduri prinse în pari bătuți în pămînt și uneori pe picioare cu tălpi în crustate, acoperite cu rogojini și cu velințe, cu scoarțe sau cu chilimuri armonios colorate, ocupă unghiul opus intrării, pe lîngă cei doi pereți din fund. Căpătie lungi și pernțe pătrate, alese în război sau cusute cu mîna, completează decorul cromatic. Aici doarme iarna întreagă familie, oricît de numeroasă ar fi. La unghiul celor două paturi și la capătul dintre fereastră, sînt așezate « lacra » din lemn ornamentată « în scobeli » și « lada » pictată cu motive florale. În ele se păstrează îmbrăcăminte de sărbătoare, iar pe ele sînt așezate în teanc policrom « țoalele », surplusurile de țesături din zestrea de nuntă: cergi, velințe, așternuturi, scoarțe, stofă de aba sau de dimie, piese de îmbrăcăminte mai mari, ipingea, cojoc etc., totul fiind apoi acoperit protector cu « cearceaf de lacră » sau « cearceaf de ladă » ornamentate. Cînd a treia generație își aduce lada de zestre în bordei, cea mai veche din ele, lacra sau lada bătrînei, trece la păstrare... sub pat.

Sub grindă, în lungul peretelui pentagonal din fund, la toate bordeiele și în lungul pereților laterali la cele mai multe dintre ele, pe polițe lungi, frumos încrestate la marginea superioară, sprijinite pe cuie de lemn, sînt așezate icoane pictate pe lemn sau pe sticlă, piese de ceramică și alte ustensile mărunte de casă.

Încăperea din stînga ogeagului, « celarul » sau cămara, servește ca depozit pentru unelte și pentru rezervele alimentare de iarnă: hambarul cu grîu și cu porumb, butoaiele cu vin și cu țuică, lada și sacii cu mălai și cartofi, vasele cu murături și grăsimi etc.

4. ELEMENTE DECORATIVE ÎN ARHITECTURĂ

Manifestările artistice în bordeie au fost variate și bogate. Ele sînt legate de arhitectura construcției propriu-zisă și de toate categoriile de obiecte pe care le găsim în interior: mobilier, ustensile de casă, unelte de muncă, țesături și elemente de îmbrăcăminte, vase de lemn, vase metalice și ceramică, obiecte de cult și de podoabă... Toate genurile artei populare decorative sînt reprezentate aici. Ele oferă un bogat material de inspirație pentru noile creații artistice. Pot fi remarcate diferențe de la un sat la altul și de la un bordei la altul. Cele 14 bordeie examinate în Grozăvești, spre pildă, arătau o bună stare de conservare și multă grijă pentru artă. Și în alte sate mai găsim exemplare care au fost adevărate monumente ale artei populare din trecut¹. Bîrnele masive de stejar secular au înlesnit multiplicarea încăperilor și ridicarea nivelului evoluției locuinței. Ele au oferit un material rezistent dar potrivit pentru manifestări de artă în bogate cioplituri, încreș-

¹ Vezi în special bordeiul Lica Ion Radu Diaconu Ilie, din comuna Celaru, raionul Caracal (1949).

tături și dăltuituri de tot felul care împodobesc atît exteriorul, cît și interiorul celor mai multe din aceste bordeie.

Înrările bordeiilor sînt de obicei străjuite de două capete de cai tăiate în birne mari de stejar și așezate pe « cosorobii » tindei.

— « Aveau urechi, le zicea cai ! Le punea de frumusețe ! »¹

« Cai făcuți cu urechi », amintind imaginile cailor legați de cultul solar, înregistrate cu mii de ani î.e.n. în arta Egiptului antic.

Pentru a sprijini stratul gros de paie de pe acoperiș, la fața și la frontoanele din capetele bordeiilor, sînt rînduite « apărătorile din fruntar », cîte 3 bucăți de lemn vertical, încrustate în cele mai variate forme stilizate, care reprezintă sulița, bradul, stîlpul în formă de cruce, silueta omului etc.

« Stoborii » sau stîlpii și « fruntarii » care încadrează intrarea tindei, stîlpii și fruntarii de la intrarea ogeagului, « bîrlicii » sau « amnarii » dintre furci și grindă, furcile, furculițele și grinzile; cosorobii și mîrtacii acoperișului au fost ornamentați cu scobituri în forme geometrice sau frumoase dăltuituri în relief, reprezentînd linii drepte și frînte, linii curbe și cercuri : colaci, frînghie și făclie ; rozete și « sacsii » sau glastre cu flori ; stele și soare ; cap de greere și chip de șarpe ; cruce, policandru și ochi de om în forme romboidale stilizate ; mîini, siluete și chipuri sau măști de oameni etc. Au existat bordeie în care elementele decorative acopereau toată partea vizi-

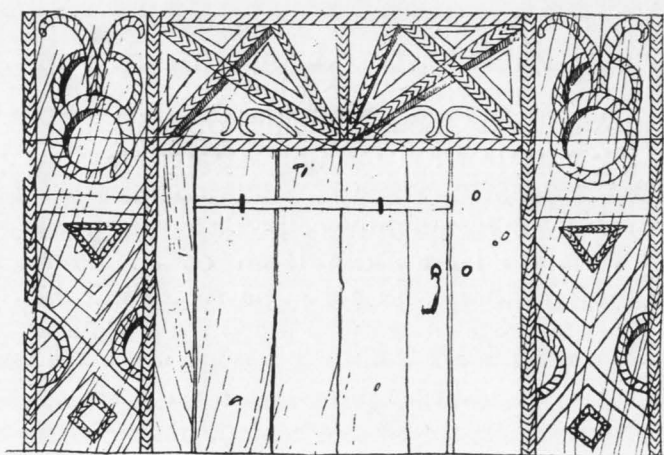


Fig. 24. — Intrarea în ogeagul bordeiului Gh. M. Chirițescu — Apele Vii

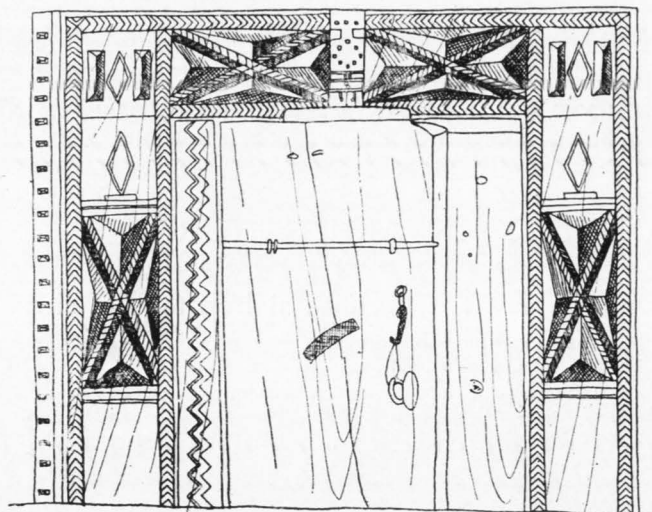


Fig. 25. — Intrarea în ogeagul bordeiului Lica Ion Radu Diaconu Ilie — Celaru

bilă a lemnului ușilor de la intrări și întreaga suprafață a pereților interiori, pe care se puteau distinge adeseori motive asemănătoare cu

¹ Zoița Fl. Voiculescu, 67 ani, Drăghiceni, 20 mai 1949.

cele alese pe vîlnice și uneori imagini mai complexe, cu scene rustice, pastorale și biblice ¹.

Cadrul intrărilor alcătuiește o compoziție decorativă cu totul originală specifică, deși elementele ei componente au o arie de răspîndire mult mai largă, multe dintre ele găsindu-se și în zona de munte a regiunii Craiova. Ca pe o ramă de tablou încadrat artistic, un element continuu de legătură, o frînghie împletită în relief, dispusă în cîte două șiruri paralele către margini și pe diagonale, constituie chenare care delimitează spațiul ornamentat și leagă împreună cele trei bîrne late de lemn de stejar, doi « stobori » verticali și un « fruntar » orizontal.

Frînghia, ca element decorativ, amintește vremurile îndepărtate cînd tehnica primitivă și lipsa uneltelor metalice obliga omul să lege real-

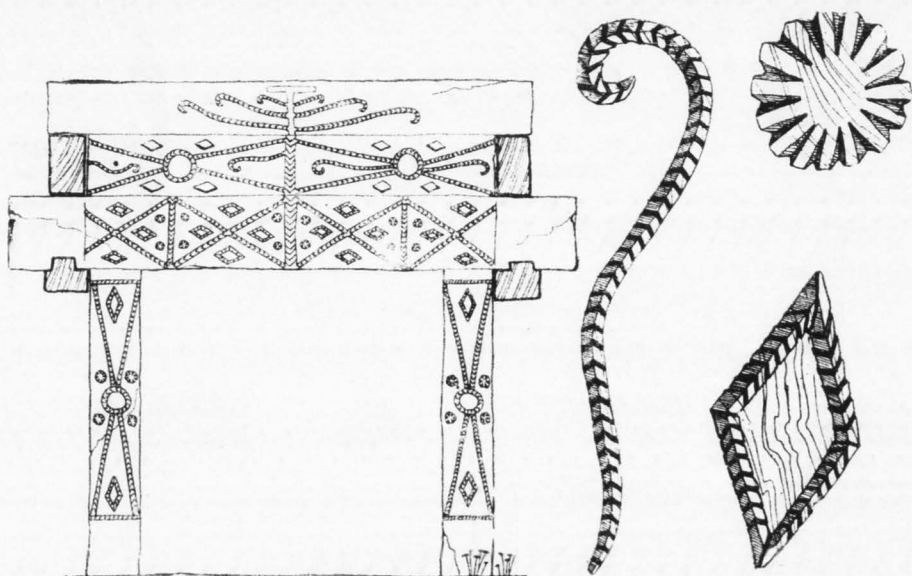


Fig. 26. — Intrarea în bordeiul Șerban — Drăghiceni și detalii de ornament (piesele în Muzeul satului, București)

mente cu frînghii împletite din tei jupuit de pe scoarța arborilor sau din fibre textile, bîrnele de lemn sub care își amenaja adăpostul.

Pe suprafețele astfel delimitate sînt rînduite armonios și cu simțul simetriei diferite elemente decorative. În spațiul central deasupra intrării avem un element decorativ de primă importanță: soarele, ochiul, crucea etc. Acesta constituie punctul sau axul de simetrie la care sînt raportate celelalte elemente ale compoziției. De o parte și de alta sînt orînduite, la distanțe egale, elemente, grupe sau unități decorative complexe și asemănătoare, reprezentînd: roate, stele, colaci, glastre cu flori, ochi în formă romboidală, măști umane etc.

Cele două cadre decorative ale intrărilor de la tindă și ogeag se proiectează în adîncime pe două planuri diferite și se completează reciproc într-un ansamblu armonios, decorativ și plăcut.

¹ Bordeiul lui Tudor Radu Vasile din Amăreștii de Jos, desfăcut în 1934, iar materialul său lemnos din stejar, vîndut pentru mobilă, avea pereții interiori împodobiți cu chipuri de oameni, de animale și de păsări, cu imagini biblice ca Maica Domnului cu Isus etc. « Un tablou era făcut peste 4—5 mîrtaci: un cioban cu oile, un copac, păsări . . . și era scris în litere chirilice ».

Informator, Ion Vasilescu, agent de percepție în Zvorsca, iunie 1949.

În interior, cea mai mare varietate în forme și ornamente dintre elementele arhitectonice, constructive, ale bordeiilor, o prezintă « birlicii » sau « amnarii », « tălpile » așezate între brațele furcilor sub grindă. Cele două capete ale acestor bucăți de lemn, care rămân în afara brațelor furcii, de o parte și de alta a peretelui despărțitor, sînt cioplite în forme deosebite și împodobite cu ornamente diferite. Unele forme amintesc volutele capitulurilor stilului ionic, pe cînd ornamentele lor sînt compuse din scobituri dispuse în zig-zag, din forme care reprezintă curbura în relief și împletitura frînghieii și din stilizări delicate de plante și de arbori.

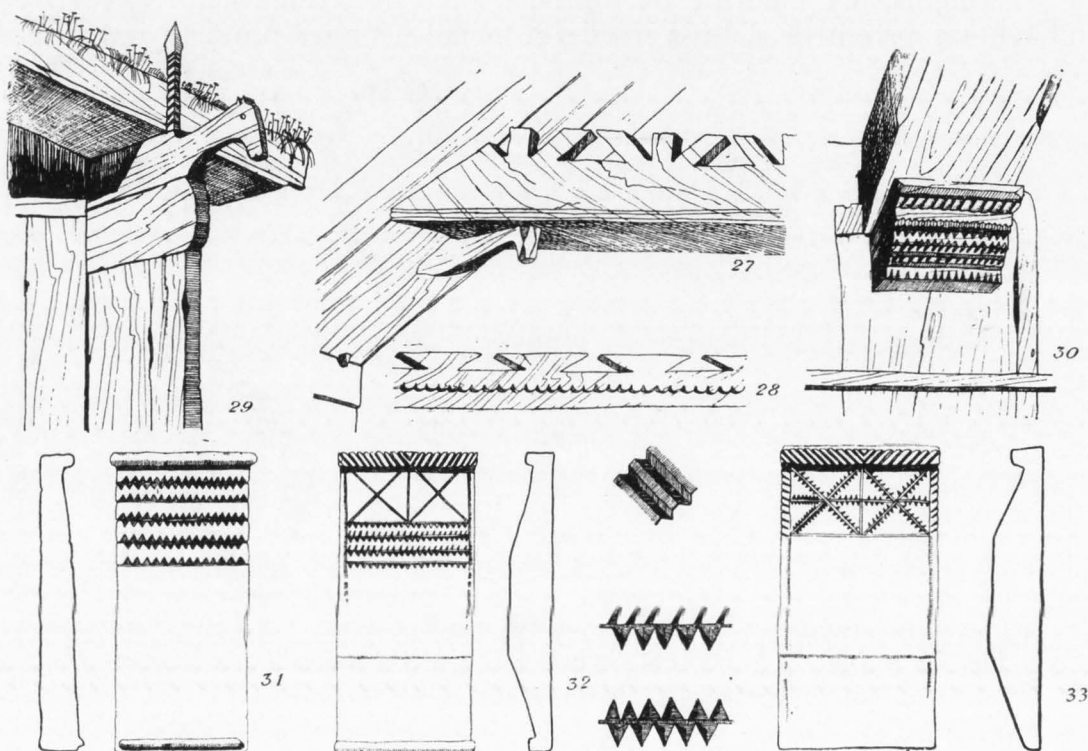


Fig. 27. — Poliță încrestată. Fig. 28. — Poliță încrestată, detaliu. Fig. 29. — Colț de intrare în bordei. Fig. 30. — « Amnar » sau « birlic » între brațele furcii sub grindă, bordeiul Gh. M. Măciucă-Castranova, în Muzeul Satului din București. Fig. 31. « Amnare » sau « birlice » cu dăltuituri ornamentale și detalii de ornament. Fig. 32. — « Amnare » sau « birlice » cu dăltuituri ornamentale și detalii de ornament. Fig. 33. — « Amnare » sau « birlice » cu dăltuituri ornamentale și detalii de ornament

Nu numai în succesiunea și în evoluția diferitelor tipuri arhitectonice ale locuințelor, dar și în succesiunea și evoluția ornamentelor care le împodobesc, se reflectă viața istorică a poporului care le-a creat, gîndirea și concepția lui despre lume și despre viață. Ele au apărut în perioade distincte ale evoluției istorice și pe trepte diferite ale evoluției culturii materiale și spirituale pe care le ilustrează ca documente plastice, utile pentru cunoașterea acestei evoluții. Cumulîndu-se de-a lungul veacurilor succesive, ele au ajuns să se combine într-o coexistență mai complicată, lăsîndu-ne totuși posibilitatea de a urmări firul evoluției lor istorice.

Conținutul reprezentărilor unora dintre cele mai vechi elemente decorative care străjuiesc intrările bordeielor, sau împodobesc interioarele lor, mai păstrează încă milenara lor semnificație simbolică, ilustrând cultul păgîn al soarelui — soarele, steaua, caii, roata și apoi cultul creștin — crucea, pistornicul, făclia, colacii, Maica Domnului cu Isus etc.

Un loc important îl ocupă printre cele mai vechi și mai persistente imagini decorative, frecvent întâlnită în cele mai diferite compoziții ornamentale, chipul șarpelui, cunoscut în cultul păgîn și cel creștin, simbolizînd geniul răului. Uneori el apare în credințele populare și ca păzitorul casei, «șarpele casei». Obsesia acestei imagini în ornamentica populară își are probabil tot o explicație realistă. În îndepărtatele străfunduri ale istoriei milenare, șarpele, tîrîndu-se printre ierburi și ramuri de arbori din care își improviza omul coliba lui primitivă, va fi cauzat mult rău ființei umane lipsită de știință și fără mijloace de apărare, dar sensibilă la frumusețea naturală, ca izvor de inspirație, sub oricare imagine i s-ar fi prezentat din mediul său înconjurător. Provoacă permanentă teamă, șarpele continuă și azi să atragă atenția țăranilor noștri prin unele însușiri estetice ale imaginii sale.

Aspectele luptei, ale muncii și ale vieții umane își găsesc și ele ecoul în aceste reprezentări artistice, exprimate prin imagini adecvate — sulita, ciobanul cu oile, unealta de muncă etc.

Elemente antropomorfe — părțile componente ale ființei umane, cele mai prețioase: ochi, mîna, mască de om sau silueta lui — ocupă un loc important în ansamblul acestor imagini artistice

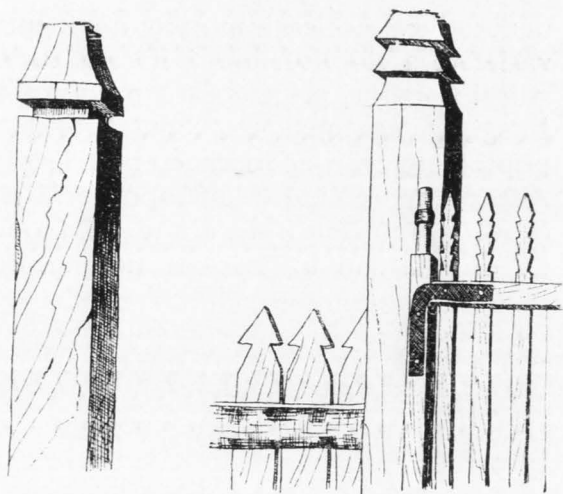


Fig. 34. — Stilpi și stacheți la poartă și gard — bordei Castranova, în Muzeul satului din București

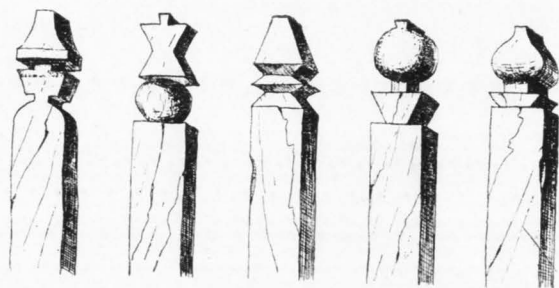


Fig. 35. — Stilpi de gard — Castranova și Ghizdăvești

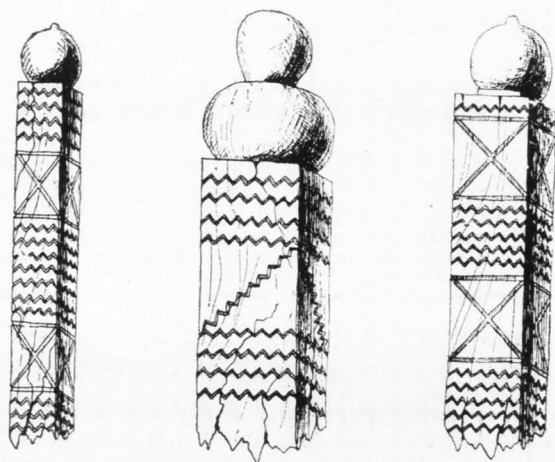


Fig. 36. — Stilpi și furci la fruntariile bordeielor din Apele Vii și Ghizdăvești

decorative. Aceleași motive de inspirație se regăsesc în genere în marea varietate a ciopliturilor și încrestăturilor de la stacheții gardurilor și de la stâlpii porților, printre care predomină sulița, bradul, crucea, silueta umană. Imaginea cea mai frecventă este aici creștătura în chip de om — «capul popii» etc., cap acoperit cu pălărie sau cu căciulă, cioplit în variate forme. Această reprezentare antropomorfă stilizată aduce pînă în zilele noastre ecoul timpurilor îndepărtate cînd omul însuși va fi făcut de strajă, în orele de ohihnă sau în cele de noapte, în fața adăpostului primitiv, apărîndu-și

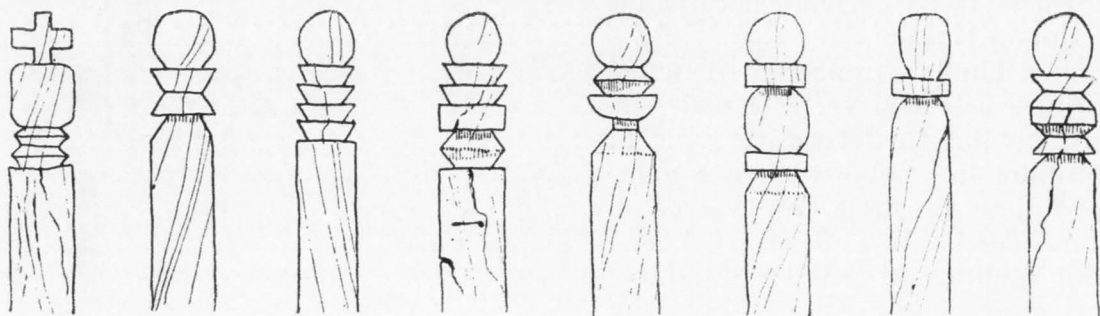


Fig. 37. — Stilpi de mormînt în cimitirul Castranova

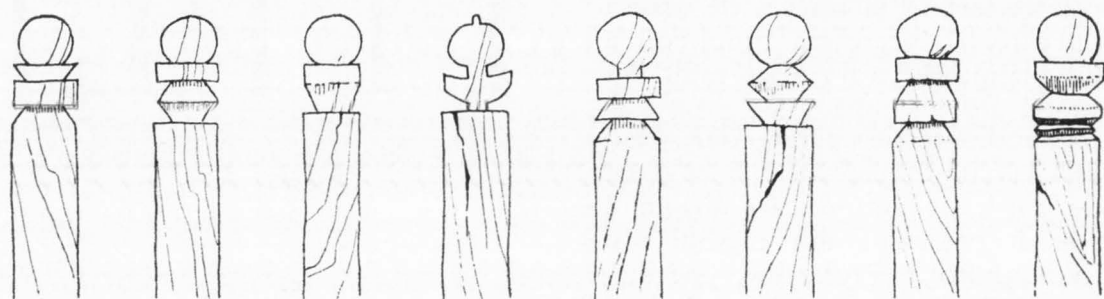


Fig. 38. — Stilpi de mormînt în cimitirul Castranova

family sau hoarda proprie contra atacurilor semenilor sau ale animalelor sălbatice.

În concluzie, putem sublinia că studiul bordeielor, ca tipuri de locuință care au dăinuit pe terenul patriei noastre cel puțin 6000 de ani, oferă materiale importante pentru cunoașterea condițiilor de viață, a culturii materiale și spirituale a populațiilor de pe acest teritoriu. Acest studiu reclamă colaborarea între arheologie și etnografie.

Exemplele găsite încă pe teren ne ajută să scoatem în relief aspecte inedite și forme originare din creația artistică a poporului nostru, multe valabile ca surse de inspirație pentru noi creații de artă. Interpretarea reprezentărilor din ornamentica populară pune în relief sursele realiste ale artei noastre populare.

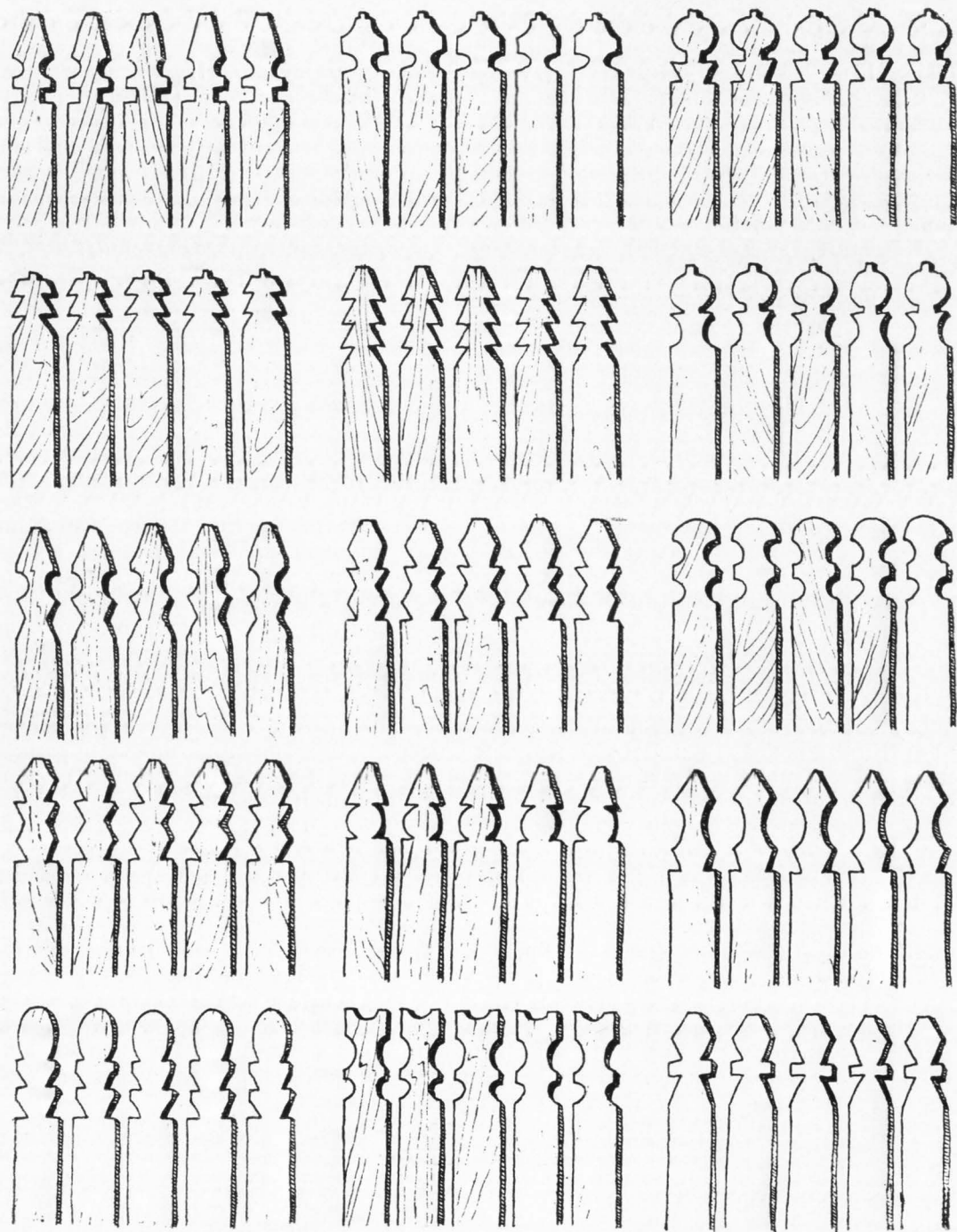


Fig. 39. — Stacheți pentru garduri — Castranova

Землянки юга Крайовской области представляют собой пережиток типа вырытых в земле жилищ доисторического происхождения, открытых археологами в пласте I неолитических культур (IV тысячелетие и начало III тысячелетия до н. э.). Они были открыты и в эпоху раннего феодализма (IV век н. э.), когда дако-римское население этой зоны жило в землянках. Подобные типы жилищ продолжали существовать в I тысячелетии нашей эры, а во времена феодализма являлись обычным жилищем крепостных крестьян. Некоторые экземпляры сохранились до наших дней. Они еще с древних времен сосуществовали наряду с надземной хижинной.

Причины, вызвавшие их длительное существование, многочисленны:

- социальные условия при классовом строе, принудившие немущее население пользоваться примитивными жилищами;
- природные степные условия с резкими климатическими колебаниями;
- исторические условия, создавшиеся в связи с многочисленными набегами и опасностями;
- культурное состояние и уровень технических, архитектурных знаний, влияние традиций и др.

Начало периода разрушения землянок относится к концу XIX и к началу XX века. Это разрушение, усилившееся после первой мировой войны, носит на себе отличительные черты как в зависимости от рода деревень (мелких землевладельцев или крепостных), так и в зависимости от материального состояния жителей. Переход от землянки к надземному жилищу произошел через промежуточную стадию хижин, находящейся наполовину в земле, построенной из кирпича, покрытой жестяной кровлей и называемой «ченушар».

С точки зрения архитектурной типологии отмечаем несколько категорий хижин:

- а) примитивные хижинки, сделанные из ветвей деревьев и покрытых соломой или глиной, состоящие из одной или двух маленьких помещений;
- б) обыкновенные хижинки шести особых типов, с одним до шести различных помещений, размером в 3×4, 4×4, 4×5 метров. Этот план развился в рамках продолжительной исторической эволюции вокруг «очага», достигнув высших форм в строительстве, из массивных дубовых бревен, составляющих в общем до 2 тонн дерева, опорных выкобленных столбов, балок, стропил и крыльца с разнообразным и богатым выдолбленным орнаментом.

Косяки входов и видимая часть внутренних стен представляют разнообразные орнаментальные композиции, отображающие историю, верования и художественное творчество народа.

Некоторые из орнаментов изображают древне-языческое поклонение солнцу: солнце, звезду, лошадь, колесо; другие — атрибуты христианской религии: крест, престольник, факел, калачи, свечу, богородицу с Иисусом и др.

Очень часто встречается изображение змея, известного во времена язычества и христианства как гений зла, а по некоторым верованиям народа, как охранитель дома, напоминающее те времена, когда человеку угрожал ядовитый укус этого существа.

Изображения битв, труда и жизни людей конкретизированы в орнаментах в виде копья, пастуха с овцами, орудия труда и др.

Чаще встречается на фронтонах жилищ, на досках забора и столбах ворот антропоморфические изображения: силуэты и фигуры с «головой поа», «око», «рука» и др., напоминающие времена, когда сам человек был принужден сторожить в часы отдыха и ночью перед своим примитивным убежищем семью и орду от нападения себе подобных и зверей.

Изучение этого древнего типа жилищ дает необходимые для изучения истории румынского народа материалы, а также материалы для определения его еще неизвестного художественного творчества, которое может послужить источником вдохновения творчества наших дней и для выявления реалистических источников народной орнаментации.

Ce type d'habitation, assez fréquent au sud de la Région de Craiova, représente une survivance des habitations creusées dans le sol, d'origine préhistorique, découvertes par les archéologues dans la couche I de la culture néolithique (IV^e millénaire et début du III^e millénaire avant notre ère). Elles ont également été découvertes aux premiers âges de l'époque préféodale (IV^e s. de notre ère), époque à laquelle elles étaient habitées par la population daco-romaine de cette région. Ce type d'habitation a continué d'exister au cours du I^{er} millénaire de notre ère et, pendant la féodalité, il a constitué l'habitation courante des serfs. De nos jours, on en rencontre encore certains exemplaires; ils ont d'ailleurs existé dans un passé fort éloigné, à côté de la hutte élevée au-dessus du sol.

Les causes de la persistance des huttes paysannes à demi enfouies en terre sont multiples:

- Conditions sociales comportant des classes différentes, ce qui a forcé les populations pauvres à improviser ces habitations primitives;
- Conditions naturelles, de steppe à climat extrême;
- Conditions historiques, caractérisées par de nombreuses invasions et dangers;
- Etat culturel et niveau des connaissances techniques et architecturales, pressions exercées par la tradition, etc.

Le moment où commence la période de disparition des huttes, fin du XIX^e et commencement du XX^e siècle, disparition qui s'accroît après la première guerre mondiale, varie selon les différentes catégories de villages, constitués soit de petits propriétaires, soit de serfs, et selon la situation matérielle des habitants. Le passage de la hutte à demi enfouie en terre à la maison au-dessus du sol a connu une phase intermédiaire: la hutte au ras du sol, faite en brique, couverte de tôle appelée «cenușar» (cendrier).

Au point de vue de leur architecture, on distingue plusieurs catégories de huttes:

a) huttes primitives, improvisées, faites de branchages, couvertes de paille et de terre et composées d'une ou deux pièces minuscules.

b) huttes, fort répandues, qui ont connu au cours de leur évolution six types distincts, comprenant une à six pièces différentes, de 3×4 m, 4×4 m ou 4×5 m. Ce plan s'est développé au cours d'une longue évolution historique, déroulée autour de la «fosse au feu», pour atteindre à la forme supérieure des constructions en poutres de chêne massif; le bois de ces constructions atteignait parfois un poids de deux tonnes et comprenait du bois en fourche, des poutres, des chevrons, des galeries extérieures, etc., le tout couvert de nombreux et riches ornements ciselés.

Le chambranle des portes et la partie visible des murs intérieurs surtout offrent au regard des motifs ornementaux variés qui reflètent l'histoire, les croyances et la création artistique du peuple.

Parmi les motifs, il en est qui illustrent l'antique culte païen du soleil, tels le soleil, l'étoile, les chevaux, la roue; d'autres représentent des éléments du culte chrétien, tels que la croix, le sceau en forme de croix des pains bénis, la torche, les pains bénis, la Vierge et l'Enfant, etc.

Le serpent revient souvent, car il personnifie, tant dans les cultes païens que dans le culte chrétien, le génie du mal; de plus, selon certaines croyances populaires, il représente le gardien de la maison et son effigie évoque les temps où l'homme était exposé aux morsures des serpents.

Les aspects de la lutte, du travail et de la vie humaine en général sont rendus par une ornementation dont les motifs sont la lance, un berger avec ses moutons, des outils, etc.

Plus fréquentes encore sont les représentations anthropomorphes, telles la silhouette et les figures qui rappellent «la tête du pape», «l'œil», «la main», etc., reproduites au fronton de l'habitation, sur les poteaux des clôtures et les montants des portes et qui évoquent les temps où l'homme devait monter la garde aux heures de repos et pendant la nuit devant son abri primitif, afin de protéger sa famille et son clan contre l'attaque de ses semblables et des bêtes féroces.

L'étude de ce type ancestral d'habitation fait ressortir des éléments utiles à la connaissance de l'histoire du peuple roumain; elle fait également connaître certains aspects inconnus de la création artistique populaire, aspects qui peuvent servir de source d'inspiration pour la création actuelle et éclairer les origines réalistes de l'art décoratif populaire.



ARTĂ MEDIEVALĂ



ULTIMUL MANUSCRIS MINIAT DIN EPOCA LUI ȘTEFAN CEL MARE

de M. BERZA

Intre numeroasele manuscrise care s-au păstrat din vremea lui Ștefan cel Mare, numai șapte cuprind, pe lângă frumoase frontispicii cu motive geometrice și vegetale, și miniaturi pe câte o pagină întreagă. Dintre acestea, doar două au rămas în țară: tetraevanghelul mănăstirii Homor, păstrat azi la Dragomirna, și acel de la Putna, de care va fi vorba în articolul de față. Celelalte cinci se află: două la Moscova, unul la Viena, unul la München și unul la Cetinje. Aceasta fiind situația, rămîne inexplicabil de ce pînă acum nu s-au reprodus din tetraevanghelul mănăstirii Homor decît două din cele cinci miniaturi și două dintre frontispicii, iar întreaga ilustrație a tetraevanghelului de la Putna a rămas încă inedită¹. Prezentarea acestora din urmă mi s-a părut merită nu numai să umple un gol resimțit în cunoștințele noastre asupra artei moldovenești din veacul al XV-lea, dar și o datorie de pietate față de amintirea marelui voievod, din inițiativa și pe cheltuiala căruia s-a efectuat această operă de artă.

Opera de copiere a manuscriselor și de împodobire a lor, care urmasse același ritm ascendent ca și ridicarea de construcții, se desfășura din plin în ultimele luni ale domniei lui Ștefan cel Mare. Din aceste scrieri, ni s-au păstrat cel puțin patru din mineiele mănăstirii Dobrovăț², ctitorie terminată în aprilie a aceluia an³, și un alt minei, pe noiembrie, copiat de preotul Ignat din Coțmani și aflat azi în biblioteca mănăstirii Putna⁴. Tot atunci se lucra la tetraevanghelul destinat bisericii curților domnești, din Hîrlău, pe care îl ferecă apoi în argint Bogdan, după cum arată însemnarea din 24 noiembrie a aceluiași an. Este vorba de manuscrisul păstrat acum în Muzeul de stat din Cetinje, pe care, în preajma anului 1732, niște negustori îl vînduseră mitropolitului de Muntenegru, Danil Nyegoș⁵. La fel, se începuse în principalul atelier

¹ Singură miniatura reprezentîndu-l pe evanghelistul Marcu a fost reprodusă de D. Smintinescu, Argintării și țesături domnești de la mănăstiri din Bucovina, în « Artă și tehnică grafică », caiet 12 (1940), p. 82, fig. 37, cu simpla mențiune: Miniatură dintr-o evanghelie (I). Cîteva însemnări despre ilustrația acestui manuscris a dat Nicolae Iorga, în Iorga-Balș, *L'art roumain ancien*, Paris 1922, p. 71—72. Epilogul a fost dat în *La siml de Melchisedech*. O vizită la cîteva mănăstiri și biserici antice din Bucovina, în « *Revista de istorie, arheologie și filologie* », I, 1883, tab. 15, A.

² E. Turdeanu, Manuscrise slave din timpul lui Ștefan cel Mare, extr. din « Cercetări literare » București, 1943, p. 203 și urm.

³ N. Iorga, *Inscripții din bisericile Romîniei*, II, p. 206.

⁴ D. Dan, *Mănăstirea și comuna Putna*, București, 1905, p. 78—79.

⁵ E. Turdeanu, op. cit., p. 199 și urm.

al țării, la Putna, copierea unui alt tetraevanghel, destinat chiar acestei mănăstiri. Rămas neterminat la moartea domnitorului, el este reluat și dus la capăt din porunca lui Bogdan, prin a cărei îngrijire se săvârșește și ferecătura în argint aurit. Lucrul a rămas, se vede, o bucată de vreme întrerupt, deoarece întreaga operație nu e gata decît la 5 mai 1507¹. Lămuririle în această privință ne sînt date în însemnarea de pe f. 359^v și de inscripția de pe scoarța din dos, pe care le reproduc în traducere, după Dimitrie Dan:

1. « Cu bunăvoința Tatălui și ajutorul Fiului și săvîrșirea Sfîntului Duh, drept măritorul și de Hristos iubitorul Domn Io Stefan Voievod, cu mila lui Dumnezeu domnitorul țării Moldovei, care aprins fiind de dorul dumnezeiesc și fiind iubitor de cuvintele lui Hristos, a început bucuros această tetraevanghelie mănăstirii sale din Putna, unde este hramul Adormirii prea sfîntei Născătoare de Dumnezeu, și într-acestea l-a găsit moartea și n-a apucat să o sfîrșească, deci dară fiul său Bogdan Voievod, cu mila lui Dumnezeu domnul țării Moldovei, a ferecat-o și sfîrșit-o pentru sufleția întru sfînțenie răposatului său părinte Stefan Voievod și pentru sănătatea și mîntuirea sa »².

2. « Io Bogdan Voievod, cu mila lui Dumnezeu domnul țării Moldovei, a ferecat această tetraevanghelie mănăstirii sale din Putna, unde este hramul Adormirii Născătoarei de Dumnezeu, pentru sufleția întru sfînțenie răposatului părintelui său Stefan Voievod și pentru sănătatea sa, în anul 7015 (1507) mai 5 »³.

Tetraevanghelul, care poartă în inventarul actual al mănăstirii Putna nr. 477(=449/1863), este scris pe pergament, în semiunciala limpede a epocii. Cuprinde 379 foi, din care primele trei și ultimele patru sînt albe. Cele 18 rînduri larg spațiate ale textului cu litera înaltă de 7 mm, dau o oglindă a paginii de 23,6 × 15 cm și lasă frumoase margini pe fila de 37,8 × 26 cm. Calităților de punere în pagină și ductului ferm al scrisului, li se adaugă, pentru animarea paginii, punctele de aur și cuvinte scrise cu aur în întreg textul. Cu aur sînt scrise și titlurile — acele de la începutul evangheliilor au slove înalte de aproape 5 cm —, ca și întregul text al primei pagini din evanghelia lui Matei.

În ce privește împodobirea textului, ea constă din inițiale înflorate, din cîte un frontispiciu lat la începutul fiecărei evanghelii, din zece viniere secundare, din chenarul epilogului, o coloană împărțind foaia în două și patru miniaturi pe cîte o pagină întreagă, reprezentîndu-i pe evangheliști.

Inițialele în aur și culori de la începutul evangheliilor continuă tipul fixat de călugărul Gavril în tetraevanghelul din 1429, aflat azi la Oxford⁴. Cele trei dintii — **K**, **3**, **Π** — sînt lucrate din împletituri, pe cînd cea de a patra — **Ι** — este plină. Dar dacă tipul este același, nu avem în schimb o simplă copie. Efortul de diferențiere cel mai evident îl putem constata la litera **Π**.

¹ Celălalt tetraevanghel frumos împodobit, dar fără miniaturi, de la Putna, datorit călugărului Paladie, a fost început la 3 septembrie 1488 și terminat la 23 martie 1489. Vezi epilogul la Dan, op. cit., p. 70—71. Pentru rîvna cu care Bogdan al III-lea s-a îngrijit de terminarea operelor poruncite de tatăl său, vezi E. Turdeanu, op. cit., p. 202—203.

² D. Dan, op. cit., p. 69—70 (text și trad.). Însemnarea se află și la Melchisedec, O vizită la cîteva mănăstiri și biserici antice din Bucovina, extr. din An. Acad. Rom., S. II, tom. VII, Buc., 1885, p. 27. Fotografii după scoarțele de argint aurit au fost publicate de O. Tafrali, Le trésor de Poutna, Paris, 1925, pl. XIII, fig. 58, și de D. Smintinescu, în « Artă și tehnică grafică », caietul 12 (1940), p. 55, fig. 5.

³ D. Dan, op. cit., p. 89; Melchisedec, op. cit., p. 27.

⁴ I. Bianu, Documente de artă romînească din manuscrise vechi. I. Evanghelia slavo-greacă scrisă la mănăstirea Neamțului din Moldova de Gavriil Monahul la 1429, Acad. Rom., Buc., 1922.

Nu numai că arcul semicircular care unește cele două picioare aici este turtit, devenind aproape o linie dreaptă, dar în locul celor două linii din a căror împletire sînt alcătuite picioarele, avem spre interior cîte o linie dreaptă, cu mici bucle din loc în loc, iar spre exterior o a doua linie, care descrie o serie de contra-curbe, întrerupte prin împletituri. Spațiul dintre cele două linii este acoperit de culoare și împodobit cu mici motive ornamentale. De o deosebită grație sînt inițialele fin înflorate, la care predomină aurul, de la începutul tablelor ce preced evangheliile (f. 6, 118, 183, 283).

Toate cele patru viniete așezate în fruntea evangheliilor sînt dreptunghiulare, adică spre deosebire de marea majoritate a celor pe care le cunoaștem, ele nu prezintă curbura obișnuită pe latura inferioară. Față de exemplarele publicate pînă acum, se poate de asemenea afirma că este singurul caz în care nici unul din frontispicii nu mai păstrează amintirea vechii arcade din manuscrisele grecești. O altă caracteristică generală este și mai bogata decorație marginală a frontispiciilor ¹, decorație care tinde să le îmbrățișeze cu totul pe trei laturi.

Frontispiciile evangheliilor lui Matei, Marcu și Luca păstrează vechiul motiv al cercurilor înlănțuite, caracteristic manuscriselor veacului al XV-lea moldovenească. La toate trei, însă, cercul ajunge să se piardă sub un bogat veșmînt de linii care acoperă aproape întregul cîmp.

La evanghelia lui Matei, motivul de bază este format din două rînduri de cîte patru cercuri înlănțuite, peste care s-a așternut în centru un alt rînd de cercuri întregi, și cîte un rînd de jumătăți de cercuri spre latura superioară și acea inferioară. Spre toate marginile se adaugă cîte un șir de arcuri de cerc. În acest chip, pe de o parte fiecare cerc este înlănțuit cu alte patru cercuri, iar pe de alta, este tăiat de asemenea de patru cercuri. În același timp, datorită suprapunerii rîndurilor de cercuri, punctele de intersecție dintre ele reprezintă locul de întîlnire a cîte patru arcuri de cerc. Acestei împletiri de curbe i se adaugă cele două rînduri de linii paralele, care taie cîte cinci în fiecare direcție, dreptunghiul vinietei, unul din rînduri pornind din colțul din dreapta sus, iar celălalt din colțul din dreapta jos. În fapt, aceste linii paralele care taie cercurile încrucișîndu-se în centrul lor, sînt la rîndu-le compuse din cîte trei șiruri, din care cele de pe margini sînt alcătuite din bastonașe cu mînerul rotunjit spre exterior.

Motivul frontispiciului evangheliei lui Matei din tetraevangelul de la Putna nu este nou. El a fost folosit mai întîi — poate creat — de călugărul Gavril, în tetraevangelul de la Neamț, din 1436, și reluat apoi de copistul tetraevangelului de la Homor, Nicodim, în 1473, de Paladie în 1488 și de Teodor Mărășescu în 1493 ².

Diferența între varianta noastră și celelalte nu stă numai în numărul cercurilor folosite, în dispariția scobiturii de pe latura inferioară — suprafața vinietei devenind dreptunghiulară — sau în faptul că în locul marginilor drepte presărate cu floricele, care dau impresia ciucurilor unui covor, avem o serie de ochiuri ieșite din împletirea liniilor. Ceea ce este mai important e că, prin accentuarea liniilor drepte, în impresia de ansamblu, cercurile se pierd, astfel că la o primă aruncătură de ochi, privirea este izbită fie de o

¹ Observația a fost făcută și de N. Iorga, în *l'Art roumain ancien*, p. 71.

² Pentru acest motiv și legăturile lui cu alte tipuri înrudite, vezi E. Turdeanu, *Miniatura bulgară și începuturile miniaturii românești*, în «Buletinul Institutului român din Sofia», nr. 2, 1941, p. 431—432, unde se indică și reproducerile care au fost publicate după viniete.

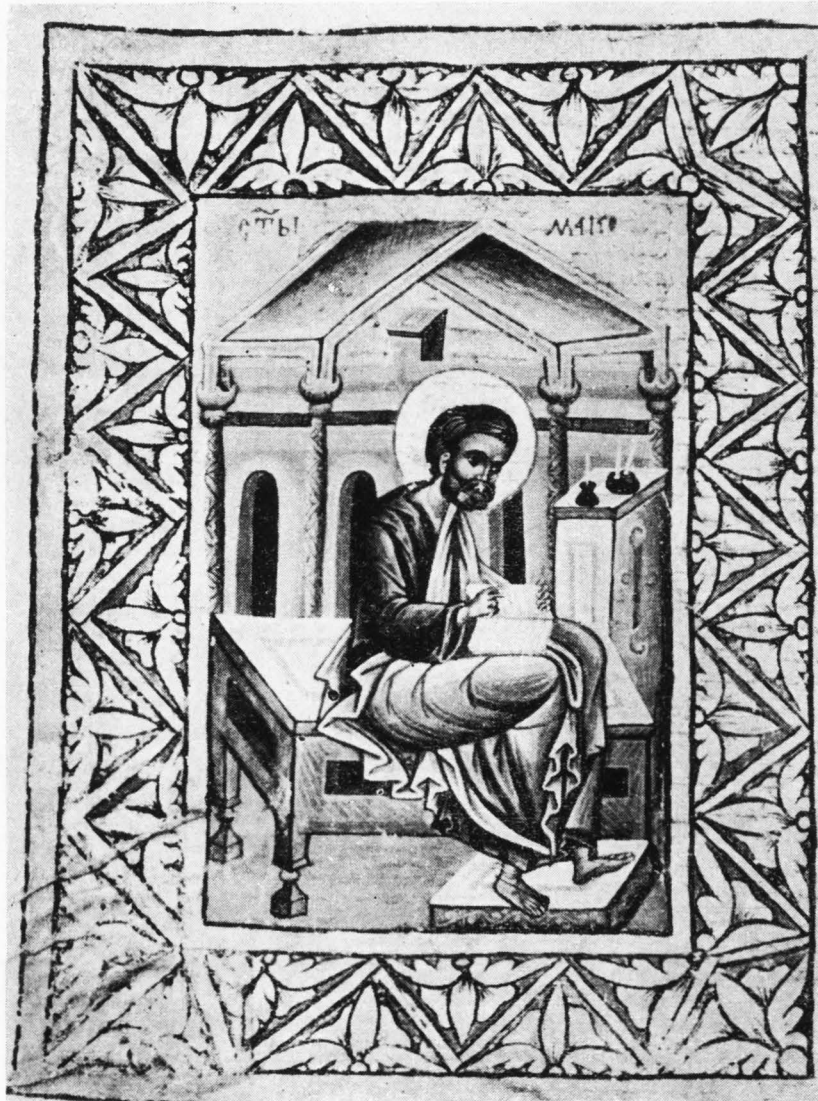


Tetraevangelul de la Putna 1504—1507: evanghelistul Matei

succesiune de romburi în care se înscriu florile cu patru petale în cruce, ieșite din intersectarea a cîte patru cercuri, fie de crucile culcate (« crucea Sf. Andrei»), cu vîrfurile brațelor recurbate, care se nasc din întretăierea celor două șiruri de drepte paralele.

Ornamentația marginală a vin'etei e mai bogată ca la toate celelalte asemănătoare. Prinse de două brațe care ies din cele două colțuri inferioare, se înalță ca niște sfeșnice, într-o fantezie ce îmbină geometricul cu vegetalul ¹, două tulpine din împletituri, purtînd în vîrf cîte o lălea. Dacă una din aceste flori se oprește la înălțimea dreptunghiului vin'etei, cealaltă urcă mai sus, dincolo de aceasta. Din colțurile superioare pornesc alte două brațe, la fel din împletituri, care poartă fiecare cîte o floare. Încovoidu-se spre interior, ele

¹ Această îmbinare nu e o inovație a artistului de la Putna. Ea mai fusese folosită anterior, pornind de altminteri, ca întreaga tradiție miniaturistică moldovenească, de la Gavril călugărul.



Tetraevangelul de la Putna 1504—1507: evanghelistul Marcu

îmbrățișează o bună parte din latura de sus a vinietei. În spațiul rămas între ele, se ridică crucea, stilizată de asemenea în chip de floare. Crucea și cele două ornamente din partea superioară a vinietei sînt foarte asemănătoare cu acele ale frontispiciului evangheliei lui Marcu din tetraevangelul scris tot la Putna în 1502, de ieromonahul Spiridon¹, unde însă lipsesc cu totul celelalte două ornamente, de pe marginile laterale, fără a mai vorbi de diferențele în tratarea vinietei propriu-zise. În ce privește culorile folosite, predomină verdele palid, alături de care găsim albastrul, cafeniul roșcat, albul și aurul.

Frontispiciul evangheliei lui Marcu, cu un colorit destul de asemănător — verde, albastru, roșu, grenat, alb și aur —, însă în tonuri mai vii, pornește de la același motiv al cercurilor înlănțuite, dînd însă un tip pe care nu l-am mai întîlnit pînă acum în exemplarele cunoscute. Rîndurile de cercuri — din

¹ Reprod. de Sextil Pușcariu, *Istoria literaturii romîne. Epoca veche*, Sibiu, 1930, ed. a II-a, p. 31.



Tetraevangelul de la Putna 1504—1507: evanghelistul Luca

cîte șase — sînt numai două, fără alte cercuri suprapuse, astfel că în punctele de înlănțuire, unde fiecare cerc face cîte o mică buclă, se întîlnesc numai cele două cercuri vecine. Spre margini, se adaugă cîte un rînd de mici arcuri de cerc, deschise către exterior și înlănțuite cu cercurile întregi din dreptul lor. Pînă aici ne aflăm în teren cunoscut ¹. Ceea ce e nou ² e modul de tratare a liniilor paralele care taie dreptunghiul vinietei. De fapt, avem de-a face cu o descompunere a liniei. În locul liniei continue, cu feluritele ei variante, așa

¹ Vezi de pildă, la Iorga, *Les arts mineurs*, I, Buc., 1934, *Miniatures*, fig. 1, frontispiciul evangheliei lui Marcu din tetraevangelul de la München, unde datorită formei diferite a vinietei, apare doar în plus un al treilea rînd de cercuri, întrerupt de scobirea laturii inferioare.

² Nou, în ce privește cunoștințele noastre. În fapt, partea accesibilă nouă din ornamentica manuscriselor veacului al XV-lea e atît de restrînsă, încît surprize pot interveni oricînd.



Tetraevangelul de la Putna 1504—1507: evanghelistul Ioan

cum o întâlnim în manuscrisele unde e folosită, aici avem fișii late, prinse într-un chenar care se răsucesce la capete, formînd astfel cîte un unghi. Se continuă apoi, pe o porțiune, numai cele două brațe ale chenarului, care, printr-o nouă răsucire, se desfac iarăși, spre a închide cîmpul unei noi fișii. Prin înlănțuirea celor două rînduri de paralele, se obține, pe de o parte, o serie de cruci cu brațe late, culcate înlăuntrul cercurilor, iar pe de alta, în spațiile dintre cercuri, o împletitură ale cărei proporții sînt crescute prin adăugarea celor patru arcuri de cerc vecine, care-i dau și forma neregulată. Cercul însă, în puritatea lui, dispare în acest chip. Ceea ce nu se pierde în împletiturile amintite, intră în înlănțuirile cu cercurile vecine, ochiul fiind încă distras de cele două bucle pe care le fac arcurile înlănțuite. Ceea ce apare privitorului, nu mai sînt deci cercurile, ci pe de o parte crucile sf. Andrei, cu brațele în

unghi, iar pe de alta, mari și grațioase flori cruciforme, al căror centru e format din împletituri, iar cele patru petale din arcurile înlanțuite ale cercurilor.

Marginile vinietei sînt tratate ca și la precedentă. Dacă cele două tulpine care urcau pe lături ca niște sfeșnice aici lipsesc, regăsim cele două flori care pornesc din colțurile de sus, de data aceasta lucrute numai din împletituri, lucru de asemenea nemaiîntîlnit la alte frontispicii de evanghelii. La fel din împletitură este și baza bogată pe care se ridică crucea firavă din creștetul vinietei.



Tetraevanghelul de la Putna 1504—1507: frontispiciul evangheliei lui Ioan

Frontispiciul evangheliei lui Luca e tratat într-un mod asemănător cu cel al evangheliei lui Marcu, avînd la bază aceleași două rînduri de cîte șase cercuri înlanțuite și arcurile de cerc pe margini. Ceea ce-l deosebește de acesta din urmă e ornamentul care ocupă centrul cercurilor. Celor două fișii ce se încrucișează aici, li se adaugă un pătrat mare care le cuprinde, lăsînd să depășească doar vîrfurile. În același timp, spațiul central al fișiilor e mult îngustat. În acest mod, în locul crucii sf. Andrei, figura obținută e un poligon neregulat, format dintr-o împletitură strînsă. Liniile curbe care unesc dreptele paralele formînd bordura vinietei, aici sînt duble și răsucite în funie. Floricele dese le împodobesc spre exterior. Prin micșorarea spațiilor libere din centrul cercurilor, prin forma neregulată a motivelor ornamentale care le ocupă, prin dublarea și răsucirea curbelor marginale, impresia de ansamblu e mai greoaie, desenul apare mai stufos, purtînd ceva din somptuozitatea împletiturilor în fir de aur.



*Tetraevangelul de la Putna 1504–1507:
frontispiciul evangheliei lui Matei*

Pe lături regăsim, ridicîndu-se pînă la înălțimea vinietei, cele două tulpine tratate geometric. Florile din vîrf, aceleași cu cele purtate de brațele ce pornesc din colțurile de sus, sînt des folosite în ornamentica manuscriselor moldovenești din veacul al XV-lea ¹. Crucea din creștet e fin stilizată.

Cel mai interesant din cele patru frontispicii e fără îndoială acel al evangheliei lui Ioan.

Singurele frontispicii cunoscute pînă acum, care să nu folosească motivul cercurilor înlănțuite, erau acele ce împodobesc tetraevangelul lucrat

¹ Pentru prima oară le găsim tot la Gavril, la frontispiciul evangheliei lui Marcu, din tetraevangelul de la Oxford.



Tetraevangelul de la Putna 1504—1507: frontispiciul evangheliei lui Marcu

în 1502 de monahul Filip și păstrat acum în Biblioteca de Stat de la Viena¹. Aceasta a făcut chiar să se nască bănueli asupra locului unde s-a copiat manuscrisul, emițându-se ipoteza că ar fi putut fi lucrat la mănăstirea Zografu de la Athos, căreia îi era destinat². Or,

¹ Vezi splendidele reproduceri în culori la N. Iorga, *Les arts mineurs*, I, pl. I-IV. Cit despre ornamentul care împodobește începutul evangheliei lui Matei din tetraevangelul dăruit de Ștefan cel Mare, în 1495, bisericii din Borzești (ibidem, fig. 10), el derivă probabil din simplificarea aceluia folosit de călugărul Gavril la frontispiciul evangheliei lui Ioan, din tetraevangelul aflat azi la Oxford.

² E. Turdeanu, *Miniatura bulgară*, p. 434 — 435, și mai ales *Manuscrise slave*, p. 196 — 197, 223, 227.



Tetraevangelul de la Putna 1504—1507: frontispiciul evangheliei lui Luca

tetraevangelul de la Putna iese cu frontispiciul evangheliei lui Ioan din tradiția astfel cunoscută, oferindu-ne un exemplar de vinietă în care motivul cercurilor înlănțuite e părăsit. În locul acestora, avem un arabesc de linii drepte și încovoiate, cu o bordură de curbe, cu obișnuitele floricele în exterior. O serie de romburi mari, două întregi și, la capete, două jumătăți, se detașează puternic din câmpul vinietei. Singura legătură pe care o putem găsi cu celelalte frontispicii stă într-o anumită tendință de împletire a liniilor. Valorii decorative a ornamentului i se adaugă îmbinarea reușită a culorilor: roșu, albastru, alb și aur, cu predominarea roșului.

Podoabele exterioare ale vinietei, cu frunze elegant răsucite, prezintă și ele forme noi ¹. Crucea din centru, ridicată pe o bază în volute, are aspectul unui brăduleț.

Vinietele secundare folosesc, ca și la celelalte manuscrise moldovenești din veacul al XV-lea, atât motivele geometrice cât și cele vegetale. Una dintre ele, foarte îngustă (f. 365^v), folosește chiar motivul cercurilor înlănțuite, neuzitat în asemenea cazuri. Alături de grenatul care domină, întâlnim albastrul, aurul și albul. Ornamente marginale florale completează vinieta.

La f. 360, se află, în capul primei coloane a tablelor, o vinieta mai lată decât se obișnuiește în asemenea locuri și tratată ca frontispiciile principale. Împletitura de curbe și de drepte care-i formează motivul ornamental este tratată cu ajutorul unei game cuprinzătoare de culori: roșu, verde, grenat, albastru, alb și aur. Ornamentelor marginale li se adaugă, ca la frontispiciile evangheliilor, crucea așezată deasupra, în centru.

Alte câteva viniete prezintă motive geometrice mai simple. Astfel lanțul e folosit în mai multe rînduri. Dacă la f. 4 el are aceeași bogată colorație ca a vinietei precedente, la f. 117 e în grenat, verde, alb și aur, iar la f. 183 numai în grenat, aur și alb. Vinietele de la f. 4 și 117 au și obișnuitele ornamente exterioare din motive florale stilizate, la care se adaugă, la cea dintîi, mici floricele presărate pe margini. Vinieta de la f. 283 folosește ca motiv tresa, lucrată în grenat, verde, albastru și aur, și completată de asemenea cu ornamente florale la colțuri.

Motivele vegetale apar în vinietele de pe f. 6, 118, 181 și 283^v. Acela din vinieta de la f. 6, în grenat, alb și aur, e dispus în triunghiuri. Un chenar albastru cu mici floricele verzi pe margini închinde vinieta. La f. 118, motivul ornamental — vrejul sinuos — e în albastru, alb și aur, chenarul grenat, iar floricelele de pe marginea acestuia albastre. Motivul floral stilizat al vinietei de la f. 181 e lucrat în grenat, cu lumini albe, pe fond de aur. Ca și la aceia de la f. 6, regăsim ornamentele marginale caracteristice frontispiciilor late. De un desen deosebit de fin e mica vinieta, cu motive de asemenea florale, de la fila 283^v.

F. 374 e împărțită în două de o coloană cu capitel dublu și bază în trei trepte. Conturul întregii coloane e în aur. Prima treaptă a bazei, fusul coloanei și cel de al doilea capitel sînt presărate cu punctulețe în aur, albastru și grenat. Cea de a doua treaptă a bazei și primul capitel sînt împodobite cu frunze stilizate, în albastru și aur. Aceleași frunze le regăsim și la cea de a treia bază, însă în grenat și aur.

Însemnarea copistului, de la f. 359^v, e prinsă într-un chenar dintr-o linie albastră cuprinsă între două linii de aur. Partea superioară a chenarului e în acoladă, ca și la inscripția tetraevangelului lui Paladie (Putna, 1488). La fel ca și la acesta din urmă, și ornamentul de la partea inferioară e ținut de o mîină. Marginile laterale și partea superioară sînt bogat împodobite, către exterior, cu motive florale.

Chenarele în motive florale care încadrează cele patru miniaturi cu chipurile evangheliștilor sînt fără îndoială dintre cele mai reușite ale epocii.

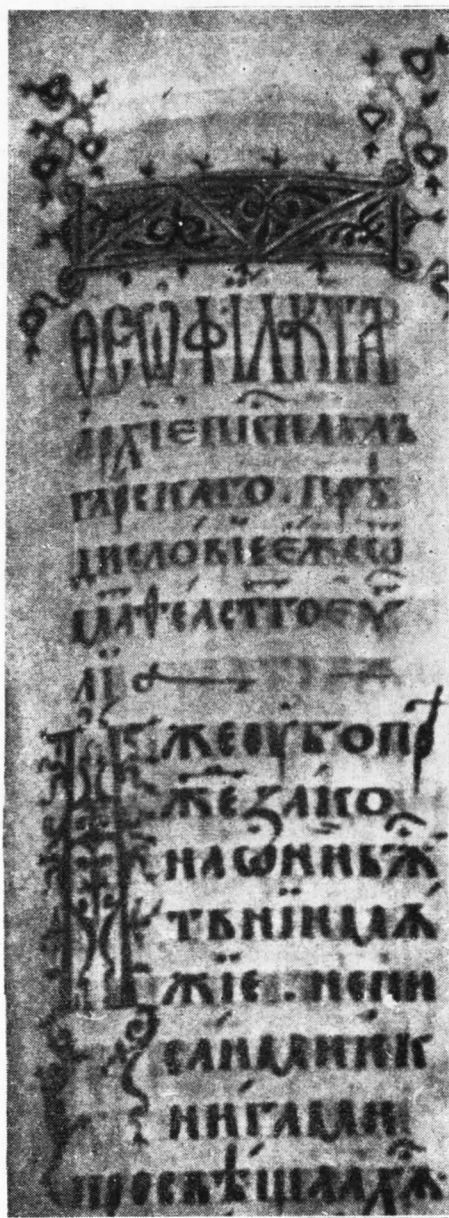
¹ Ele par înrudite cu acele ale ornamentelor frontispiciului evangheliei lui Ioan din tetraevangelul copiat de Gavril în 1436. Reprod. la N. Iorga, Ștefan cel Mare și mănăstirea Neamțului, în «Bul. Com. mon. ist.» III, (1910), p. 102.

La toate patru, motivul decorativ ocupă o singură bandă lată, ceea ce permite să se dea mai multă amploare desfășurării acestuia.

La chenarul miniaturii evanghelistului Matei, regăsim vrejul sinuos cu jumătatea de palmetă ca o frunză dințată, atât de frecvent în ornamentica pietrelor de mormînt, în pictură și în împodobirea manuscriselor. Gavril îl folosește la chenarul miniaturii evanghelistului Marcu. Acolo însă, întregul chenar e împărțit în trei benzi, din care motivului nostru îi este rezervată numai banda centrală. Ținut de îngustimea spațiului, el se desfășoară strîns, repetîndu-se de opt ori pe laturile lungi și de cinci ori pe cele înguste. În miniatura de la Putna, în schimb, banda lată a motivului decorativ, mărginită spre exterior de o linie albastră, îngăduie palmetei alte dimensiuni, ea repetîndu-se doar de cinci ori pe laturile lungi și de trei ori pe celelalte. Pe de altă parte, menținută de Gavril numai în aur și roșu stins, banda centrală avea mai curînd rostul de a pune în valoare culorile puternice — verde și roșu — ale celor două benzi laterale. În miniatura de la Putna, dimpotrivă, auru-lui frunzelor și al vrejului, prins în chenar roșu, i se adaugă petele de albastru ale fondului, amintind albastrul liniei marginale.

La evanghelistul Marcu, banda lată a motivului decorativ, mărginită de o simplă fișie de aur, e împărțită în triunghiuri printr-o linie în zig-zag. În fiecare din triunghiurile astfel obținute, se înscrie cîte o floare stilizată, asemănătoare cu unele ornamente de la Popăuți (vezi G. Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, fig. 438). Florile sînt de aur cu contur negru, iar fondul e grenat la triunghiurile cu vîrfurile spre interior și albastru la celelalte. În miniaturistica veacului al XV-lea, motivul apare pînă acum ca folosit pentru prima dată.

Deopotrivă de nou într-o asemenea folosire pare a fi și motivul care împodobește chenarul miniaturii evanghelistului Luca. Este vorba de ghirlanda de clopoței, fiecare avîndu-și piciorușul înfipt în inima florii precedente, așa cum o vom găsi în pictura veacului al XVI-lea la Homor și Vatra Moldoviței. Florile mari, de aur, se detașează datorită conturului negru, de pe fondul deopotrivă de aur. În interior, carnea lor e verde, roșie sau albastră, albastre

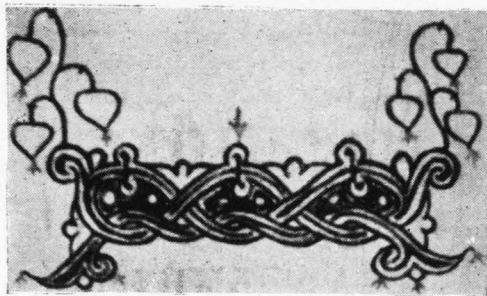
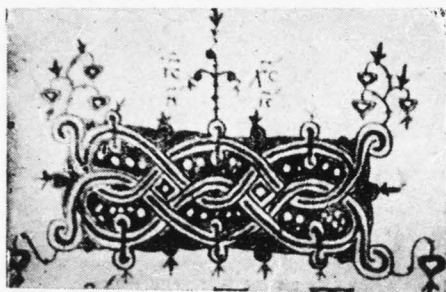


*Tetraevangelul de la Putna 1504 —
1507: vinietă secundară și inițială*

fiind și staminele. Șirul unduit al acestor flori larg deschise, care îmbrățișează pe toate laturile miniatura, formează chenarul cel mai grațios din câte cunoaștem pentru această epocă.

Un motiv floral ne întâmpină și la chenarul miniaturii evanghelistului Ioan. Aici florile de aur, conturate cu negru, sînt prinse cîte două de-a lungul unui lujer ușor șerpuitor. Interiorul e numai indicat prin accente de roșu, albastru și puțin alb, date peste foaia de aur. Prin dublarea numărului florilor și așezarea lor față în față de-a lungul unui lujer, spațiul chenarului apare mai plin ca la miniatura precedentă, linia mai pronunțată, față de calmul visător al șirului de clopoței. Efectul decorativ rămîne însă și de data aceasta puternic.

În miniatura care-i este închinată, evanghelistul Matei, bătrîn, cu barbă lungă, drapat antic în pallium verde peste o tunică violetă, stă aplecat asupra



Tetraevangelul de la Putna 1504 — 1507: viniete secundare

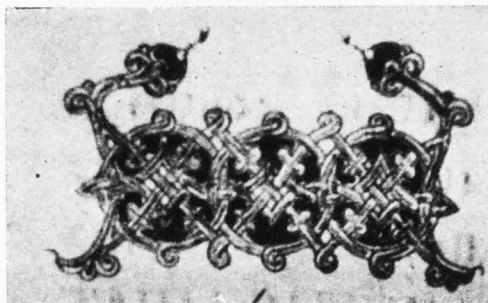
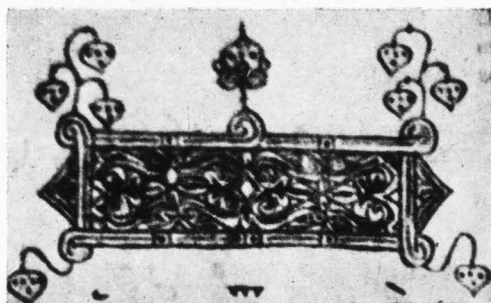
mesei de lucru, ascuțindu-și pana de gîscă. Jilțul său rotund, cu spătarul dintr-o împletitură, e de culoare cafenie, ca și podiumul pe care-și ține picioarele. Pe masa de lîngă el stă desfășurat un rotulus, iar alături de acesta e așezată călimara. Fondul de arhitectură în fața căruia se află scaunul și masa apostolului înfățișează o galerie violetă, cu arcade în semicerc sprijinite pe coloane de marmură albastră și violetă, cu capitele și baze de aceleași culori, însă diferit distribuite. Deasupra galeriei se ridică, în centru, o mică construcție cu aspect de biserică, iar pe laturi cîte două turnulețe. Toate sînt acoperite cu țigle verzi și albastre. O balustradă de marmoră verde cu vine negre desparte pe apostol de fondul de arhitectură.

Evanghelistul Marcu stă așezat, întors spre stînga, pe o bancă fără spătar, puțin înclinată. Pe genunchi ține un codice deschis, sprijinit de mîna stîngă. E îmbrăcat într-o tunică cafenie, peste care se drapează faldurile unui pallium albastru. Capul — acel al unui om în puterea vîrstei — e ținut drept și se vede pe trei sferturi. Un păr bogat, negru, și o barbă scurtă, tunsă rotund, îi încadrează figura. Mustățile lungi sînt arcuite în jos. Privirea pierdută în zare a evanghelistului exprimă efortul interior de a prinde glasul purtînd inspirația. Semnificația privirii e completată de gestul mîinii drepte, care ține, în așteptare, pana deasupra hîrtiei. În stînga, și puțin în spatele apostolului, pe un pupitru violet, purtînd o cruce pe una din cele două fețe pe care le arată, stau două călimări.

Îndărătul evanghelistului se ridică un baldachin violet, sprijinit pe patru coloane verzi și roșii, cu fusul striat în negru, pentru a se da impresia

vinelor marmorei, și cu capitele de alte culori decît aceea a fusului. În ultimul plan, un fond de arhitectură verde deschis; o fațadă cu trei intrări boltite în plin cintru, cea de a patra fiind acoperită de pupitru.

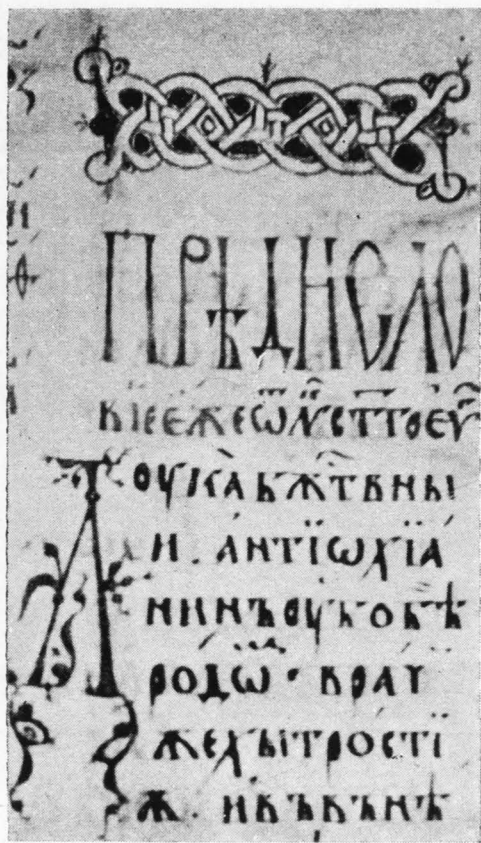
Evangelistul Luca, purtînd pallium violet, e așezat pe o bancă asemănătoare cu aceea a evangelistului Marcu. Spre deosebire de acesta, el se apleacă însă spre dreapta, spre a scrie pe un rotulus verde pe care-l ține desfășurat pe genunchi. De sub evangelist ies colțurile albastre ale unei perne. Sub picioarele-i goale, în sandale constînd din simple tălpi prinse în curele, se află același podium cafeniu, cu fața superioară galben-deschis, ca la toți evangelistii. Ca în toate patru miniaturile, de asemenea, solul e redat într-un verde ce reprezintă, probabil, culoarea ierbii. Arhitectura care ocupă fondul miniatuurii cuprinde mai întîi un soclu înalt, de culoare verde (în stînga, partea de deasupra e neagră), în care se deschide, pe latura din dreapta, o fereastră arcuită.



Tetraevangelul de la Putna 1504–1507: viniete secundare

Peste această bază, se ridică în centru două ziduri înalte, cenușii, legate printr-un acoperiș boltit, cu învelitoare de țiglă albastră. Aripa din stînga, mai înaltă, e învelită cu țigle roșii, pe cînd aceea din dreapta, mai scundă, are partea superioară plată, fără de învelitoare. Coloanele care susțin cele două aripi sînt în violet, roșu și albastru, cu capitele și baze de aceleași culori, însă dispuse astfel ca să difere de culoarea fusului.

Evangelistul Ioan stă într-un jilț rotund asemănător cu acela al lui Matei, însă așezat din față. Îmbrăcat în tunică albastră și pallium verde, apostolul își întoarce capul cu o mișcare violentă spre stînga. Din colțul de sus se întinde asupra-i, ieșind din cercul cerului, mîna lui Dumnezeu. Alături de Ioan, pe un taburet, Prohor scrie pe un rotulus, pe care-l ține desfășurat pe genunchi. Tunica lui Prohor e albastră, iar toga roșie. Tînărul ucenic își îndreaptă atent urechea spre maestrul său, iar din colțul din dreapta, sus, cad asupra-i raze. În fața lui Prohor, ocupînd colțul din dreapta jos, o măsuță de porfiră, cu un picior, poartă cutia de culori. De măsuță e prins un braț cu suport, pe care stă o carte închisă. Cele două personaje sînt așezate în fața unei arhitecturi de culoare verde deschis, compusă dintr-un corp central, mai înalt, cu o intrare arcuită în plin cintru, și din două aripi mai scunde cu intrări asemănătoare (acea din aripa stîngă e acoperită de jilțul evangelistului). Peste fiecare din aripi se înalță cîte un turnuleț, cu acoperiș de țigle roșii sau albastre. Deasupra corpului central, deschis în partea-i superioară, se ridică o cupolă violetă, sprijinită pe colonete albastre și roșii, cu mici capiteluri de aceleași culori, însă alternate cu acelea ale fusurilor.



Tetraevangelhelul de la Putna 1504—1507: viniete secundare și inițiale

Pentru cine e familiarizat cu miniaturistica secolului al XV-lea, este evident că artistul de la Putna înțelegea să continue o tradiție iconografică ce fusese de multă vreme creată în Moldova. Folosirea tipului așezat de reprezentare a evangheliștilor, atitudinea lor, îmbrăcămintea, mobilierul, fondurile de arhitectură, totul fusese încetățenit încă din timpul lui Alexandru cel Bun, de către călugărul Gavril, care se inspirase fără îndoială — într-o măsură care nu poate fi precizată — dintr-un model grecesc¹. Desigur că și din acest punct de vedere deosebiri pot fi constatate, cum există de obicei între manuscrisele vremii, oricât de credincioase ar fi ele tradiției, de vreme ce nu sînt simple copii. Astfel, de exemplu, fondul de arhitectură dindărătul evanghelistului Marcu prezintă trei intrări — la Gavril, una din acestea e acoperită de spatele apostolului — pe cînd cea de a patra, din stînga, e în întregime mascată de pupitrul cu călimările. Pe pupitru lipsește cuțitul de ascuțit pana, recipientele sînt în număr de două — în loc de trei — și de o formă deosebită, unul din ele, cu două pene, asemănîndu-se cu acel care se află singur în miniatura asemănătoare ce împodobește tetraevangelhelul de la Cetinje². La fel ca și în acest din urmă

¹ N. Iorga, La figuration des évangélistes dans l'art roumain et l'école chypriote-valaque, în « Bul. Com. mon. ist. », XXVI (1933), p. 2; E. Turdeanu, Miniatura bulgară, p. 416 și urm.

² E. Turdeanu, Manuscrise slave, pl. XI.

manuscris ¹ sau în acel al lui Teodor Mărășescul din 1493 ², lipsește draperia roșie prinsă de o vergea, dinlăuntru corpului central de arhitectură al miniaturii evanghelistului Luca. De data aceasta a dispărut însă și arcada deschisă în peretele din stînga³. Arhitectura din miniatura evanghelistului Ioan prezintă în schimb o deschidere în aripa dreaptă, pe care nu o regăsim decît în aceea similară din tetraevangelul de la 1493, arhitectură mutată însă de Teodor Mărășescul în spatele evanghelistului Marcu ⁴. La aceasta din urmă se regăsește însă șirul de « modilioane» din modelul lui Gavril, care însă, în cazul de care ne ocupăm, au dispărut. Dar aceste deosebiri sînt de minimă importanță, deși pot deschide unele perspective asupra tendințelor de inovație ale ilustratorilor de manuscrise și a legăturilor dintre ei. Sînt altele însă asupra cărora merită să ne oprim.

Mai întîi, din punct de vedere iconografic, trebuie constatată prezența lui Prohor, alături de evanghelistul Ioan. Singura miniatură cunoscută pînă acum, în care Ioan e însoțit de ucenicul său, era aceea din tetraevangelul din 1493 ⁵. Aici însă, Teodor Mărășescul așezase, în locul arhitecturii obișnuite, peisajul stîncos, cu deschiderea unei grote, a cărui reprezentare se trăgea din actele apocrife ale lui Ioan. Dar nu numai persistența vechiului fond de arhitectură deosebește pe miniaturistul de la Putna de cel de la Neamț. Diferită e și așezarea lui Prohor. Dacă în miniatura lui Mărășescul scăunelul acestuia e la o oarecare distanță de acel al evanghelistului, ucenicul stînd cu fața spre maestru, în cazul nostru Prohor e așezat lîngă Ioan, rezemîndu-se

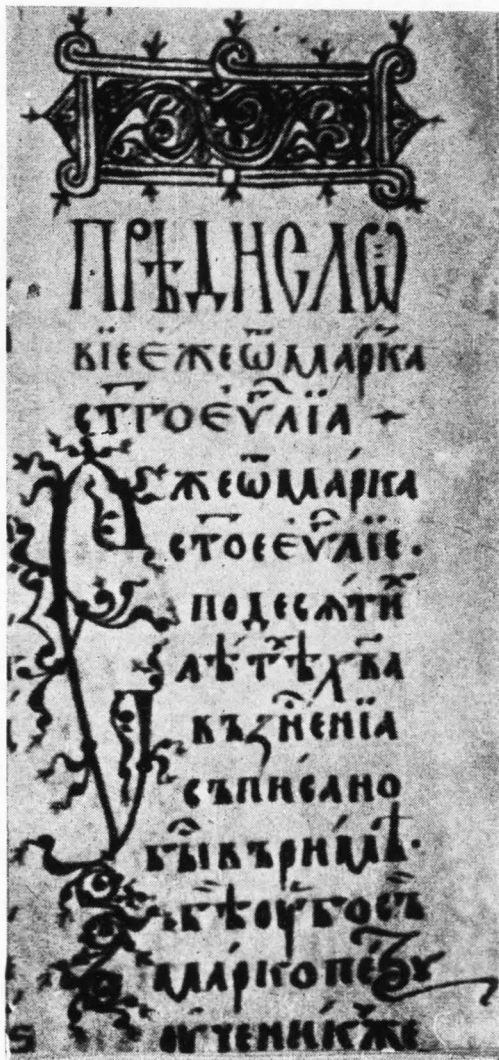
¹ E. Turdeanu, Manuscrise slave, pl. XII.

² Iorga, Les arts mineurs, fig. 9.

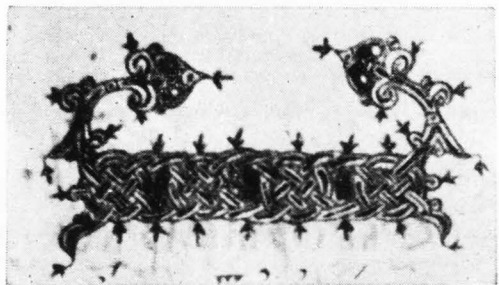
³ Același lucru pare a se constata și în manuscrisul de la Cetinje, care este însă grav deteriorat.

⁴ Iorga, op. cit., fig. 7.

⁵ Iorga, op. cit., fig. 8.



*Tetraevangelul de la Putna 1504—1507:
vinieta secundară și inițială*



*Tetraevangelul de la Putna 1504—1507:
vinieta secundară*

КОЛИЦА ПОКЪДНТВОМ ПРІЕ
ПИ • НАДЪННІ КОЛИЦАМЪ
СИНИ СОЗДАТЕ. ДА СЪДРОУТ
СВОИ ДНІ ВЪЗВІНА БЛАГІ • Е
ГЛАЖЕ СЪТВОРИ СЪНЪ СЪДНТВО
НАДЪННІ СЪЛЮКОДЪНІЦАМЪ •
ПРІИДЕТЪ КЪ АЛЪЕМОУ ТІМЪ
ПНТОДЫН • ОН ЖЕ РІЕМОУ • ТА
ДО • ТЫ ВЪ СЕГАСА МОЖЕШ • И
ВЪ СЪДОУ ТВОЕЖ • ВЪЗВІНА
ТН ЖЕ СЛН ВЪ РАДОБАТИ ПОБ
АШЕ. И КОБРАТВО СЪ. АРЪТЪ
БЪ. НОЖИБЕ • И НЪГІ БЛАЖЕ
НОБРАТЕСА • ІГНЕ ГЛААШЕЖЕ
НИ СЪОУТЕННИКЪ СВОИ РІЕ ПРІ
СЛА. ТАКЪ НЪГІ КЫ БЪ БОГА • И
ЖЕНАДЪШЕ ПРНСТАВНИКА
ТЪО КЛЕВЕТАНЪ БІСЪНІАМЪ

И КОРАСТА НАДЪННІЕГО • И
ПРНІА СІН БЪЕГО. РІЕМОУ • ТО
СЪЛЫШІ ЖОТЕБЪ • ВЪЗДАЖЪ
ША БЪТЪ О ПРНСТАВЕННДОМО
ВНЪ. НЕ ВЪЗДАДОЖИШЕ БО КТО
АДОДОМОУ СТРОИТЪ • РЕЖЕ КЪ СЕ
БЪ ПРНСТАВНИКА ДОМОУ. ТО СЪ
ТВОРА. И КОГДА ОН ШЕ МЛІЕ БО
ЕНІЕ ДОМОУ ША МЕНЕ • КОПАТННЕ
МОЖА. ПРОСИТЪ СЪТЪЖЕ СЛ. РА
ЗУМА БЪ ТО СЪТВОРА. МЕГЪ Ш
СТАВЛЕНЪ БЪ ДЖО СТРОЕНІА ДО
МОУ. ПРНІАЖА МЛІЕ ДОМО
СВОИ • И ПРНЗВА БІЕДНОГО КО
ГОЖОДАЖИНИКА ГІДНА СВОЕ
ГО. ГЛААШЕ ПРНВОДОУ • КОЛИ
ЦЕ ДАЖЕ НЪ СІН ТІНХА ДОЕМОУ •
ОН ЖЕ РІЕ. СТОМА РЪА МСЛА. НРІЕ

ЛБ

ЛГ

cu spatele de jilțul apostolului. Razele care se revarsă din cercul cerului, aici cad pe Prohor, iar deasupra lui Ioan se întinde mîna lui Dumnezeu, pe care o regăsim doar în manuscrisul de la Cetinje ¹.

De relevat este și tipul somatic diferit al personajelor din miniaturile manuscrisului de la Putna. Exemplarele pe care le cunoaștem continuă să ne dea, cu mai multă sau mai puțină îndemînare, tipul grecesc introdus de călugărul Gavril. În cazul nostru însă, figurile sînt evident orientale, atît în ce privește conformația feței, cît și întreaga expresie. Cel mai semnificativ în această privință mi se pare chipul evanghelistului Luca, cu fața prelungă încadrată de părul auriu-roșcat, cu nasul drept, cu barba frumos pieptănată și despărțită în două, luminat de o nobilă privire, de o senină concentrare. Tipul acesta, fără a mai ajunge frumusețea plină și gravă a miniaturii lui Gavril, îl regăsim în tetraevangelul mănăstirii Homor ², în acel scris în 1491 pentru Precista din Bacău ³, sau la Teodor Mărășescul ⁴. În exemplarul pe care-l cercetăm, evanghelistul Luca are o față « adunată », cu pomeții reliefați, cu un ușor prognatism. Ochii negri sînt înfundați în orbite, iar barba i-e rară, ca două ciufuri. Singura reprezentare a evanghelistului Luca ce pare a aparține aceluiași tip somatic e aceea — grav avariata de șederea îndelungată în umezeală, sub dărimăturile unei biserici ⁵ — din manuscrisul de la Cetinje, început în același an cu manuscrisul de la Putna, pentru curțile domnești de la Hîrlău, într-un atelier pe care inscripția nu-l dezvăluie. Celelalte chipuri din acest din urmă manuscris sînt însă cu totul diferite de acele din tetraevangelul de la Putna.

Mai importante decît aceste detalii somatice — care, totuși, relevă, ca și apariția lui Prohor alături de evanghelistul Ioan, pătrunderea în tradiția iconografică moldovenească a unor elemente noi, venite probabil din contactul cu alte exemplare din miniaturistica bizantină sau aceea legată de Bizanț — sînt fără îndoială deosebirile în tratarea unor teme devenite de multă vreme familiare. Dacă modelarea hainelor e făcută ca și la predecesori, cu umbre în tonuri întunecate și lumini date cu alb, iar conturul lor, ca și acel al figurilor, e marcat cu cafeniu, nu mai întîlnim căderea suplă a veșmintelor, mularea lor pe trup, atît de sensibile îndeosebi în miniaturile lui Gavril, apropiate de modelul lor grecesc. De data aceasta contrastele de lumini și umbre sînt accentuate, trupurile apar puternic reliefate, îndeosebi la ultimii trei evangheliști, iar cutele hainei devin rigide, ca umflate de vînt, pe cînd poalele cad în neliniștite linii frînte.

Aceeași căutare de volum o găsim și în tratarea arhitecturilor. Dacă perspectiva rămîne stîngace, efectul e produs prin pete puternice de lumină și prin adîncirea umbrelor. La aceasta se adaugă folosirea alternată a culorilor vii și palide. Astfel, în miniatura evanghelistului Luca se opun verdele plin al soclului și cenușiul arhitecturii care se ridică deasupra-i, la evanghelistul Marcu albastrul intens al palliumului și verdele palid al construcției din spatele evanghelistului. Numai la evanghelistul Matei totul e susținut în tonuri de intensitate egală, întreaga miniatură fiind învăluită într-o lumină viorie, de asfințit.

¹ E. Turdeanu, Manuscrise slave, pl. XIII.

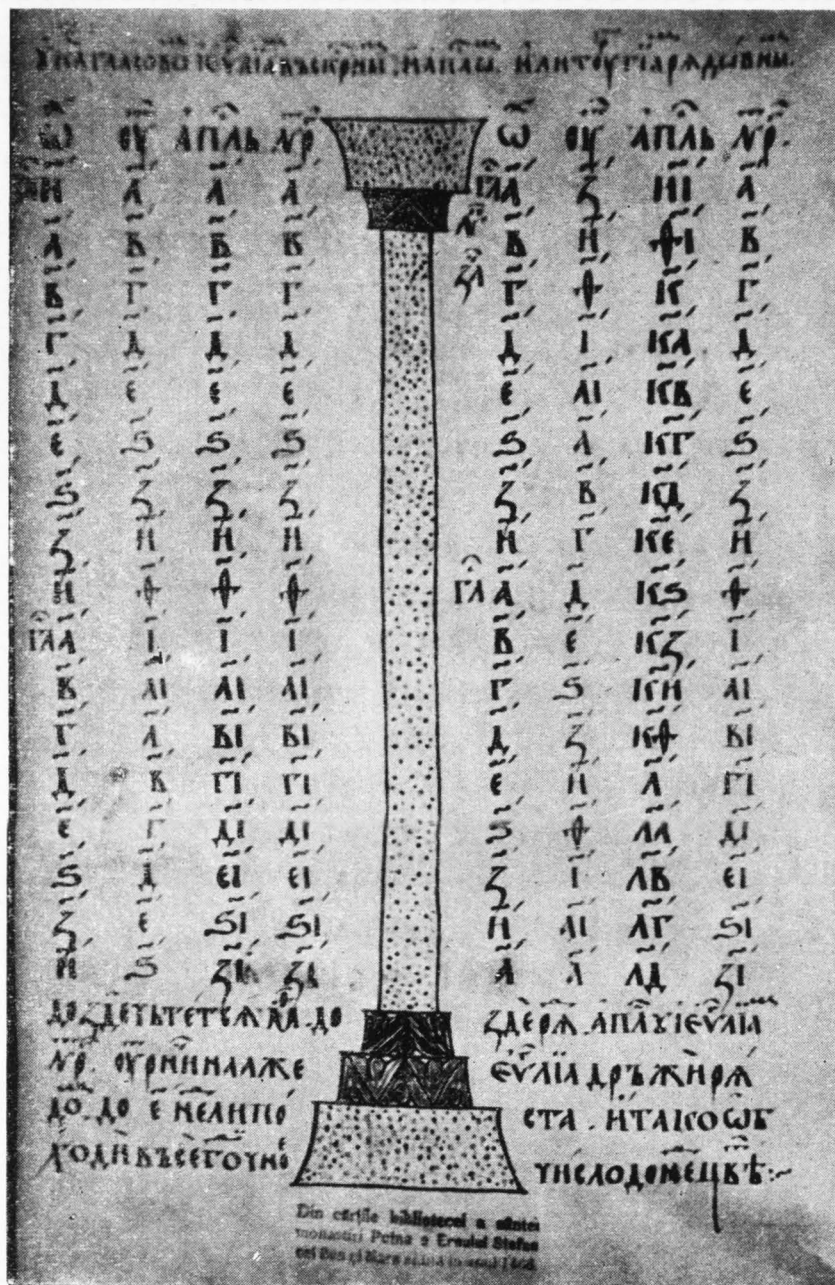
² Fotografie în colecția Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R.

³ G. Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, în « Bul. Com. mon. ist. », XVII (1925), p. 263, figura 444.

⁴ Iorga, Les arts mineurs, fig. 9.

⁵ E. Turdeanu, op. cit., p. 201.

Dar cea mai caracteristică pentru maniera artistului e miniatura evangelistului Ioan, nouă, după cum am văzut, și prin amănuntele ei iconografice. În vestmintele și trupul apostolului puțin a mai rămas din vechiul



Tetraevangelul de la Putna 1504–1507: coloană

model grecesc. Tunica pe care o poartă pe trupu-i firav de schivnic, cu umerii prăvăliți, pare mai curînd o cămașe de noapte¹. Capul pleșuv, cu barba în

¹ Chiar și în tetraevangelul de la Cetinje, Ioan e încă un bărbat voinic, cu o figură demnă și senină.

fuior, cată să privească spre stînga și în sus, întors într-un gest violent, aproape caricatural. Umbrele puternice dau adîncime arhitecturii din fund, al cărei verde palid pune în relief albastrul și roșul viu, aproape strident, al



Tetraevangelul de la Putna 1504—1507: însemnarea copistului

tunicilor. Se poate spune, fără multă exagerare, că miniaturistica moldovenească, după trei sferturi de veac de la prima ei operă, ajunge în tetraevangelul de la Putna la forme și căutări de efecte de sensibilitate barocă ¹.

¹ Termenul de baroc e întrebuințat aici în sensul pe care i-l dă Focillon în *La vie des formes*.



Tetraevangelul de la Putna 1504—1507: Coborîrea lui Isus
în iad (scoarta din față)



Tetraevangelul de la Putna 1504—1507: Adormirea Maicii
Domnului (scoarta din dos)

Dacă am căuta să caracterizăm printr-o formulă această ultimă operă începută sub Ștefan cel Mare, poate că cea mai nimerită ar fi: tradiție și inovație. Tradiție în păstarea ca motiv decorativ dominant a cercurilor înlănțuite, a fondurilor de arhitectură, a mobilierului sau a așezării personajelor. Inovații în tratarea motivelor folosite la frontispicii, în desenul chenarelor la miniaturi, în detaliile iconografice, și mai ales o viziune artistică înnoită.

Tetraevangelul de la Putna se înscrie, deci, în tradiția miniaturistică moldovenească și, totodată, își are locul său deosebit, marcat de originalitatea artistului, rămas din nefericire anonim.

În același timp, se impune o constatare de ordin general, cu care voi încheia. Există, cert, în Moldova veacului al XV-lea o școală de miniaturistică cu caractere unitare. Ea prezintă, însă, aspecte mai variate decât putem bănuși din prea puținul ce cunoaștem. Este, deci, o datorie să se publice întregul material din țară și să se intre în legătură cu bibliotecile străine ce dețin manuscrise moldovenești, în vederea obținerii de copii fotografice. Numai când acest lucru va fi împlinit, se va putea întreprinde un studiu temeinic în acest domeniu. Pentru moment, sîntem siliți să ne mărginim la observații provizorii, ca acele din cercetarea de față.

ПОСЛЕДНЯЯ ЛИЦЕВАЯ РУКОПИСЬ ЭПОХИ СТЕФАНА ВЕЛИКОГО (КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Виньетки и миниатюры Евангелия Путненского монастыря (1504—1507), оставшегося неопубликованным до настоящего времени, обладают целым рядом особенностей, отличающих их от других подобных произведений эпохи.

При желании охарактеризовать это начатое во времена Стефана Великого произведение, возможно, что самой подходящей формулой была бы: традиция и новаторство. Традиция сказывается в сохранении господствующего декоративного мотива из переплетающихся кругов, в архитектурных основах, в обстановке или в размещении персонажей. Новаторство — в разработке мотивов, используемых для титульных листов, в рисунке каймы в миниатюрах, в иконографических деталях и, главным образом, в обновленном художественном замысле.

Таким образом Евангелие Путненского монастыря придерживается традиций молдавского миниатюрного искусства и, одновременно, занимает совершенно особое место благодаря оригинальности художника, оставшегося, к сожалению, неизвестным.

LE DERNIER MANUSCRIT À MINIATURES DE L'ÉPOQUE D'ÉTIENNE LE GRAND (RÉSUMÉ)

Les vignettes et les miniatures de l'Évangélaire de Putna (1504—1507), demeurées jusqu'ici inédites, offrent certaines particularités qui les distinguent des autres œuvres similaires de l'époque.

Si l'on voulait caractériser d'une simple formule cette dernière œuvre commencée sous Etienne le Grand, la plus juste serait la suivante: tradition et innovation. La tradition consiste dans le fait qu'on a conservé, comme motif décoratif dominant, les cercles enchaînés, de même que les vieux fonds d'architecture, le mobilier et l'attitude traditionnelle des personnages. L'innovation se manifeste dans la manière de traiter les motifs utilisés pour les frontispices, les dessins qui encadrent les miniatures, les détails iconographiques et surtout par une vision artistique renouvelée.

L'Évangélaire de Putna a, dans la tradition de la miniature moldave, une place tout spéciale, due à l'originalité de l'artiste, demeuré malheureusement inconnu.

ZUGRAVUL PÎRVUL MUTUL ȘI ȘCOALA SA

de TEODORA VOINESCU

Incepînd din primele decenii ale veacului al XVII-lea, informațiile cu privire la meșterii zugravi pămînteni se înmulțesc. Ele provin atît din studiul și valorificarea mai justă a documentelor publicate, cît și din noi identificări de nume de artiști pe baza pomelnicilor din proscomidii.

Secolul al XVII-lea reprezintă în evoluția artei feudale a Țării Romînești o perioadă în care condițiile sînt mult mai prielnice dezvoltării unui stil național. Intensa activitate constructivă din prima jumătate a veacului al XVII-lea, sub Matei Basarab, continuată de cea patronată de Cantacuzini și Constantin Brîncoveanu, favorizează în chip deosebit nu numai dezvoltarea arhitecturii, dar și a picturii. Posibilitățile materiale ale domnilor și averile imense ale unora dintre familiile clasei dominante permiteau dezvoltarea artelor. « Toți aristocrații munteni — ne spune Paul de Alep, un călător al veacului al XVII-lea — posedau vile admirabile din punct de vedere arhitectonic. Fiecare dintre ei mai aveau cîte o mănăstire proprie bine înzestrată. Toți rivalizau, întrecîndu-se prin frumusețea zidurilor și stabilimentelor. Aci se încheie toată ambiția și mîndria lor »¹. Nivelul cultural ridicat al reprezentanților acestor familii, oameni cu studii și călătoriți peste hotare, unde își formaseră gustul, explică nevoia din ce în ce mai vie pentru construcții religioase și civile și pentru obiecte de artă de un înalt nivel artistic. Pe de altă parte, înflorirea vieții economice la orașe și sate a dat unor pături mult mai largi posibilitatea de a participa la creații artistice în forme superioare. Meșteșugurile de toate felurile sînt practicate acum pe o scară mai întinsă, meșterii vremii, folosiți mai ales în preajma și pentru necesitățile curților domnești și boierești, se înmulțesc și încep să lucreze pentru cercuri mai largi.

Drept consecință a acestei situații, nume de meșteri de toate categoriile se întîlnesc pe tot teritoriul Țării Romînești. Ele apar atît în cadrul activității dezvoltate în târgurile în plină ascensiune, ca Gherghița și altele, în centrele importante orășenești ca Tirgoviștea și Bucureștiul, la ctitoriile de pe proprietățile clasei dominante, cît și în cele mai îndepărtate locașuri mănăstirești ca Strîmba, Arnota, Brădet. Astfel, în 1601, Matei Zugravul este pomenit

¹ Călătoriile Patriarhului Macarie de Antiochia în Țările Romîne. 1653—1658, Buc., 1900, p. 127—128.

intr-un act al mănăstirii Strimba¹. Cele câteva icoane împărătești executate de Stoica zugravul din Țirgoviște în 1616 pentru schitul Brădet², precum și cele lucrate în 1644 de Stroe din Țirgoviște³ pentru mănăstirea Arnota sînt reprezentative pentru nivelul ridicat atins de meșterii din acest oraș, încă din prima jumătate a veacului al XVII-lea. Acte de vînzări pomenesc nume de zugravi proprietari sau cumpărători de case, mai frecvent în București. Printre aceste acte menționăm pe cele încheiate între Manea și Iancu zugravul în 1627⁴, pe cel semnat în 1643 de Niculae zugravul, cu ocazia cumpărării de la Dumitru și frații săi a unui loc de case în Țirgul de sus, ulița mare⁵. În 1655 Popa Teodosie zugravul cumpără de asemenea un loc de case în București de la Ghenea Vistierul⁶. Toate aceste vînzări dovedesc condiții de lucru favorabile care au permis acestor artiști să acumuleze bunuri și să se stabilească în București. Apariția meșterilor romîni se observă și în alte domenii artistice din această vreme, ca de exemplu în sculptură, unde întîlnim nume de sculptori în piatră ca cele de la bisericile din Golești, Strehaia, Plătărești, Negoești și alte localități⁷.

Dar dacă în prima jumătate a veacului al XVII-lea datele ce ne sînt la îndemînă cu privire la activitatea artistică a meșterilor din această vreme se limitează la semnalarea numelui artiștilor sau la genul de artă în care și-au exercitat profesiunea, cu mult mai însemnată pentru cunoașterea picturii Țării Romînești este cea de a doua jumătate a veacului al XVII-lea. Acum întîlnim figuri caracterizate de artiști, cum sînt cele ale lui Pîrvul Mutul și Constantinos zugravul, ambii pictori cunoscuți ce-și împart faima și stăpînesc viața artistică, nu numai a Bucureștiului, dar și a altor centre artistice importante din acea vreme. Constantinos este însă un grec și deci reprezintă un ultim aspect al fazei de asimilare a meșterilor străini în mișcarea artistică de la noi. Pîrvul Mutul, zugrav român, întrunește elementele de formație profesională de care puteau dispune atunci artiștii noștri, dar prefigurează totodată și linia pe care se va dezvolta pictura romînească de aci înainte. În lumina cercetărilor de azi, figura lui Pîrvul Mutul se conturează lămurit și ne apare ca cea a primului meșter român a cărui viață și operă pot fi urmărite de aproape⁸.

În veacul al XVII-lea, mănăstirile erau încă mediul în care se formau artiștii, centre unde funcționau atelierele de artă de toate genurile, conduse de călugări. Totuși, meșteri laici, atît romîni cît și străini, inițiau și ei tineri în arta zugrăviei. Unii artiști mai aveau încă posibilitatea de a veni în contact cu forme de artă superioară, trăind în mijlocul vieții de la curțile domnești și boierești sau lucrînd pentru aceste curți. În formația lui Pîrvul Mutul întîlnim toate aceste aspecte.

Născut la 12 octombrie 1657 sau la începutul anului 1658 — după cum afirmă C. Bobulescu în lucrarea sa « Vieți de zugravi (1657—1765) » —

¹ Ștefulescu, Mănăstirea Strimba, Țirgu-Jiu, 1906, p. 46—47.

² Șt. Meteș, *Zugravii bisericilor romîne*, Cluj, 1929, p. 32; V. Drăghiceanu și arh. P. Dumitrescu, *Schitul Brădet*, « B.C.M.I. », 1924, f. 40, p. 72.

³ Pr. D. Cristescu, *Sfînta mănăstire Arnota*, p. 29—30

⁴ Furnică, *Industria și dezvoltarea ei în Țările romînești*, București, 1926, p. 188, n. 1.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Cf. H. Teodoru, *Încă nume de meșteri constructori*, în « B.C.M.I. », XXV (1931), p. 12—13, și Șt. Meteș, op. cit., p. 33, n. 6

⁸ Cf. C. Bobulescu, *Vieți de zugravi (1657—1765) și Autobiografia lui Ghenadie Pîrvulescu* arhim. (22 oct. 1805—6 sept. 1873), București, 1940, 54 p.

Pîrvul Mutul era fiul preotului Ioan Pîrvescu, originar din cunoscuta mahala a Vișoiului, situată în partea de nord-est a orașului Cîmpulung (Muscel). Descindea dintr-o familie de multe generații de preoți, dintre care unul, bunicul său, Mitropolitul Ignatie Sîrbul, participase la evenimente importante din istoria țării, în timpul lui Matei Basarab¹. Numele de Pîrvul îl poartă după cel al nașului său, vistierul Pîrvul Vlădescul, ctitorul bisericii din Vlădești (Muscel) (1656), boier de mare vază la cîrma țării, omorît în 1658, din porunca lui Mihnea Vodă al III-lea, la Gura Teleajenului². Fusesse poreclit Mutul, fiindcă se pare că era gîngav. Împrejurările au făcut să-și petreacă copilăria în mediul călugăresc al mănăstirii Negru Vodă din Cîmpulung (Muscel), unde tatăl său se retrăsese după moartea soției sale. Ceilalți frați se pare că muriseră de timpuriu.

Timpul petrecut în mănăstirea Negru Vodă a fost desigur favorabil dezvoltării sale viitoare. Pîrvul Mutul intră în mănăstire împreună cu tatăl său, puțin timp după ce transformări esențiale se petrecuseră în viața acestui așezămînt. Interesul pentru cultură al lui Matei Basarab se îndreptase cu deosebire asupra acestei ctitorii. Documentele vremii ne informează că din porunca acestuia se introdusese în mănăstire o nouă formă de organizare, după modelul rusesc «objtejitia», conform căreia călugării aveau îndatorirea să îndeplinească și sarcini literare³. Nivelul cultural al mănăstirii crescuse și prin instalarea aci a unei tipografii și prin înființarea școlii domnești⁴, unde puteau învăța feciorii boierilor, călugării mănăstirii, precum și copii săraci, cărora li se acorda gratuitatea învățămîntului. Dar, în afară de posibilitatea de a dobîndi cunoștințe de carte, mănăstirea deschide lui Pîrvul Mutul și calea viitoarei sale profesii. Aci a început el să învețe meșteșugul zugrăviei de la călugărul Evghenie.

Datorită legăturilor de familie ale tatălui său — acum călugărit cu numele de Paisie — cu membrii familiei boierilor Vlădești, el are ocazia să-și desăvîrșească pregătirea. Ajuns la vîrsta de aproximativ 17—18 ani, deci în jurul anilor 1674—1675, el este trimis în Bucovina, la un vestit meșter rus, de boierul Tudoran Vlădescu, nepotul de frate al nașului său Pîrvul Vlădescul, care îl văzuse «ocoși la zugrăvie». Nu știm cine va fi fost acest al doilea profesor al său, nici în ce localitate, nici cît timp, nici ce a putut el învăța de la el. Cert este că, în afară de meșteșugul propriu-zis, regiunea bogată în opere de artă religioasă a Bucovinei deschide tînărului artist orizonturi noi. Ansamblurile vestite, executate acolo în secolul al XVI-lea, i-au fost desigur cunoscute. Este probabil că el a călătorit, chiar dacă s-a stabilit pentru o vreme în vreunul din atelierele de pictură ale mănăstirilor bucovinene. În acea parte a Moldovei el a putut să cunoască mediul artistic local, să vină în contact cu viața culturală a orașului Suceava, să intre în legătură cu zugravii din organizațiile de bresle cunoscute din acea localitate, să se inițieze în tendința nouă introdusă de meșterii de la începutul veacului al XVII-lea în domeniul picturii și al miniaturii moldovenești. Din catastihul artistului rezultă că timpul petrecut în Bucovina nu depășește 6 ani, perioadă suficientă ca să-și însușească cunoștințe și tehnici noi.

La data cînd se întoarce în Țara Romînească, Pîrvul Mutul era un tînăr de 23—24 de ani, cu posibilități să-și înceapă munca într-un mediu în care, după cum știm, comenzile nu lipseau.

¹ N. Iorga, *Istoria bisericii romînești*, vol. II, p. 330.

² Preot Ioan Răuțescu, *Mănăstirea Aninoasa, Cîmpulung (Muscel)*, 1933, p. 12.

³ Dan Simonescu, *Viața literară și culturală a mănăstirii Cîmpulung (Muscel)*, 1933, p. 12—40.

⁴ Ibidem.

Primele trei opere, cu care se pare că și-a început activitatea, sînt: pictarea mănăstirilor Negru-Vodă din Cîmpulung, Cotroceni din București și Aninoasa din Muscel. Din nefericire nici unul dintre aceste ansambluri nu mai păstrează suficiente elemente picturale din care să putem deduce posibilitățile artistice de care dispunea, stilul și linia pe care înțelegea să-și desfășoare activitatea, gradul în care el a colaborat la aceste construcții. Data de 1687 atribuită de C. Bobulescu lucrărilor executate de Pîrvul Mutul la mănăstirea Negru Vodă nu este confirmată de nici o inscripție sau document, iar biserica a suferit între timp transformări radicale.

În ceea ce privește ordinea în care a lucrat la mănăstirile Cotroceni și Aninoasa, este probabil că el a început cu mănăstirea Aninoasa. În 1677 se terminase construcția acestei biserici, ctitoria Clucerului Tudoran Vlădescu, protectorul său. Acesta, nerăbdător, aștepta întoarcerea tînărului trimis cu cheltuiala sa să se perfecționeze în arta zugrăviei, ca să-i încerce posibilitățile în decorarea propriei sale ctitorii. Pe de altă parte, este de bănuît că însuși Pîrvul Mutul se simțea îndatorat față de acesta și că însuflețit de un sentiment de recunoștință și-a început activitatea prin decorarea în primul rînd al acestui locaș. Din ansamblul ce se mai păstrează astăzi, este greu să desprindem ceea ce îi revine lui Pîrvul Mutul, mai ales în urma transformărilor importante aduse clădirii în 1724 de Mitropolitul Daniel și a refacerii picturii în 1743. Inscripția din proscm'idie dă numele unui grup de zugravi între care nu întîlnim pe cel al lui Pîrvul Mutul. Este de crezut mai degrabă că această inscripție cu numele zugravilor Dima, Mihai și Badea, se referă la lucrările din veacul al XVIII-lea. Cercetătorii de pînă acum au atribuit lui Pîrvul Mutul decorarea pridvorului, prin analogie cu picturile pridvorului bisericii Colțea din București, unde, ca și la Aninoasa, se întîlnește ilustrarea psalmilor 148—150 prin hore. Dacă analizăm cu atenție inscripțiile ¹ privind reparațiile și transformările suferite de monument, aflăm că pridvorul a fost adăugat mai tîrziu, în 1730, cînd stricîndu-se biserica, i-au făcut «slovn și două turle». Dacă această inscripție este corectă, atunci Pîrvul Mutul nu a putut executa picturile pridvorului și nici nu putea fi autorul refacerilor din 1730, cînd știm că el se retrăsese la călugărie în mănăstirea Mărgineni, întreprîndu-și activitatea sa de zugrav. Acolo unde însă contribuția lui Pîrvul Mutul se poate totuși recunoaște, este în concepția tabloului votiv în care întîlnim o compoziție tot atît de bogată în personaje — ctitorul Tudoran Vlădescu cu soția sa și 11 copii — așa cum obișnuit a reprezentat mai tîrziu pe membrii familiei Cantacuzino, în bisericile în care contribuția sa este certă.

Tot relațiilor sale cu Tudoran Vlădescu s-ar putea datori primirea unei comenzi, atît de importante pentru vremea aceea, cum era decorarea mănăstirii Cotroceni. Legăturile lui Tudoran Vlădescu — unul dintre cei mai de seamă și mai bogați boieri munteni, cu întinse proprietăți pe tot teritoriul Țării Românești (în Muscel, Argeș, Ilfov, Vlașca, Teleorman), cunoscut pentru proprietățile sale din București din mahalaua popii lui Istrati, înrudit cu cele mai de seamă familii boierești ca Văcăreștii, Rudeștii, Bucșanii, Crețuleștii și chiar văr de al treilea cu Șerban Cantacuzino — au putut fi o garanție pe lîngă acesta din urmă ca să-l determine să încredințeze o asemenea lucrare unui artist tînăr și necunoscut în lumea artistică bucureșteană. Odată cu picturile de la Cotroceni (1682) se încheie epoca de formație a artistului. Succesul dobîndit aci îi asigură

¹ Preot I. Răuțescu, Mănăstirea Aninoasa, p. 12—40.

o activitate intensă în rîndul familiei Cantacuzinilor, căci de la această dată și pînă în 1700 îl găsim lucrînd fără întrerupere de la biserică la biserică la aproape toate ctitoriile acestora. Astfel îl întîlnim la Mărgineni și la Filipeștii de Tîrg unde reface picturile bisericii de curte a postelnicului Constantin



Biserica din Filipeștii de Pădure

Cantacuzino. În 1692 termină de zugrăvit ¹ biserica caselor din Filipeștii de Pădure, ctitoria lui Toma, fiul agăi Matei Cantacuzino, astăzi singurul ansamblu bine păstrat din întreaga operă a artistului. Tot pentru Toma Cantacuzino zugrăvește biserica mănăstirii Poiana, iar după moartea lui Drăghici, cel mai mare dintre fiii postelnicului, continuă să servească pe urmașii acestuia

¹ Biserica s-a terminat, după datele din pisanie, în 1688. O inscripție zugrăvită în pronaos dă numele lui Pîrvul Mutul și anul 1692.

executînd în 1694 picturile bisericii Măgureni, zugrăvită cu cheltuiala lui Pîrvul Cantacuzino, fiul acestuia. Un act scris ¹ de însuși Pîrvul Mutul în 1694 arată că tot lui i se datoresc picturile schitului Lespezi, operă terminată cu ajutorul bănesc al țăranilor moșneni după moartea ctitorului, Pîrvul Can-



*Biserica din Bordești. Pîrvul Mutul zugravul și ucenicul său Radu
Copie executată de pictorul O. Angheluță. Muzeul de Artă R.P.R. Galeria Națională*

tacuzino. Spătarul Mihail Cantacuzino se adresează tot lui Pîrvul Mutul pentru decorarea ctitoriilor sale, mănăstirile Sinaia, Adormirea maicii domnului din Rîmnicul Sărat, precum și a bisericii Colțea din București. După Rîmnicul Sărat, Pîrvul Mutul pictează biserica din Bordești, ctitoria lui Mănăilă Ioniță Căpitan (1699) și termină decorarea mănăstirii Mamul (1700), unde a ajuns probabil tot prin intermediul Cantacuzinilor; unii dintre aceștia fiind cunos-

¹ Preotul Dimitrie Bădiceanu, Schitul Lespezi, București, 1939, p. 11.

cuți ca ispravnici la construcțiile lui Brîncoveanu. Odată cu lucrările de la biserica Colțea începe o nouă perioadă în viața sa artistică, legată de data aceasta de viața culturală a Bucureștiului. Acum se termină cu acel du-te-vino de la o biserică la alta și Pîrvul Mutul se stabilește în București, unde în 1700



Biserica din Măgureni. Sfînta Marina

iși cumpără case și se căsătorește. Ultimul monument cunoscut, decorat de el, este biserica Sf. Gheorghe Nou din București (1707), ctitoria lui Constantin Brîncoveanu. În timpul petrecut în București, acum un artist în plină maturitate, la vîrsta de 44 de ani, cu o situație materială bună, cu posibilități de a împărtăși și altora cunoștințele sale, el a deschis aci o școală de zugrăvie, după cum rezultă din actul de vînzare al caselor sale¹, din vecinătatea pro-

¹ Șt. Metes, op. cit., p. 34—35 și articolul lui V. Drăghiceanu din Anuarul Com. mon. ist. (Transilvania), 1915, p. 63—68.

prietății boierului Iordache Crețulescu, act ce poartă data de 1702, semnat « Pîrvul dascălul zugravul Mutul ». Viața sa s-ar fi scurs liniștită, în mediul artistic al Bucureștiului, cu soția, cei trei copii ai săi și elevii pe care îi forma, dacă o nenorocire nu ar fi intervenit. În 1718 aflăm că-i moare soția, fapt ce-l



Biserica din Filipeștii de Pădure. Tabloul votiv

determină să plece, plin de durere, împreună cu doi fii ai săi într-o călătorie la Ierusalim, unde vizitînd sfîntul mormînt devine hagi. Durata călătoriei nu o cunoaștem. În 1721 îl regăsim în București, lăsîndu-și averea fiului său mai mare Pîrvul, iar el cu cel mai mic retrăgîndu-se la mănăstirea Mărgineni, unde în 1724 se călugărește sub numele de Pafnutie. Fiul său devine și el monahul Gherasim. ~~Moartea~~ în 1731 a fiului său îl determină

să se retragă și mai departe de lume, plecînd în schimnicie la schitul Robaia. Și astfel, după o activitate plină de succese, artistul se reîntoarce la modul de viață în care își începuse cariera. Aci, bătrîn în vîrstă de 78 de ani, moare în 1735. Activitatea sa din ultima perioadă a vieții nu ne este cunoscută. Se pare



Biserica din Filipeștii de Pădure. Detaliu din tabloul votiv. Peretele de apus

că ea a fost îndreptată mai ales în domeniul literaturii, Pîrvul Mutul ocupîndu-se cu traduceri de cărți bisericești din limba slavonă în limba romînă.

Dar în afară de datele ce ne permit să-i cunoaștem viața cu destule amănunte, așa cum n-a fost posibil pentru nici unul dintre înaintașii săi, opera lui Pîrvul Mutul, din care se mai păstrează azi cîteva ansambluri impor-

tante, ca cele din Filipeștii de Pădure, Măgureni, Bordești și Rîmnicul Sărat, ne ajută, să-i conturăm mai bine personalitatea artistică.

Obiceiul de a-și lăsa autoportretul în bisericile decorate de el, ni-l înfățișează în exercițiul funcțiunii, la diferite vârste, în decursul carierei sale. Îl aflăm pentru prima dată pe peretele de miază-zi al scării turnului-clopotniță din biserica Filipeștii de Pădure. El este reprezentat cu penelul în mînă, lucrînd o icoană a maicii domnului, încă neisprăvită. A fost oare intenția artistului, cînd s-a reprezentat astfel, să ne arate că profesiunea sa nu se limita numai la domeniul picturii murale și că practica în același timp și arta de iconar?

Pîrvul Mutul avusese prilej să devină cu timpul un artist rafinat. Conviețuirea timp de atîția ani în mediul familiei Cantacuzino, prezența sa la construirea atîtor monumente religioase și civile, opere în care bunul gust, nivelul înalt artistic și diversitatea creațiilor de toate genurile se desfășuraseră din plin, nu au putut rămîne fără răsunset asupra unei sensibilități de artist cum se dovedește a fi fost cea a lui Pîrvul Mutul. Raporturile dintre ctitori și artist au trebuit să fie cu mult mai strînse decît cele ce se stabileau obișnuit între ispravnici și meșteri. În decursul celor 20 de ani, petrecuți la cele mai bogate și mai frumoase curți din acea vreme, el a avut ocazia să cunoască îndeaproape pe toți membrii acestei familii, în viața lor de toate zilele, în ceasuri bune și grele, să vină în contact cu oamenii lor de curte mari și mici. A pătruns în interioarele acestor case bogate în opere de artă de toate felurile, în care se găseau costume confecționate din țesături prețioase, strălucitoare ceramici orientale, covoare minunate și obiecte de metale prețioase, așa cum rezultă din descrierile călătorilor străini și așa cum s-a verificat prin săpături. Felul în care se comportau aceștia în viața de toate zilele i-a plăcut și s-a străduit să se poarte ca ei.

La Filipeștii de Pădure, Pîrvul Mutul este reprezentat pînă la genunchi, văzut din față, cu o ușoară întorsătură a capului și a corpului în spre dreapta. Era atunci un bărbat în vîrstă de aproape 35 de ani, cu o ușoară expresie de dîrzenie în figură, cu fizicul firav. Cu capul gol, cu părul castaniu închis, pe care îl poartă tuns ca și boierii, cu un fel de breton ce-i cade liber pe frunte, figura sa este bine desenată, cu un oval regulat, reliefat de linia arcuită a sprîncenelor, de privirea sa ascuțită și pătrunzătoare, de desenul precis al buzelor subțiri, acoperite pînă la jumătate de o mustață castanie. Totul este tratat cu naturalețe, în tonalități de griuri puțin diferite între ele ca ton, cu ușoare accente de galben palid care dau ansamblului un plăcut efect coloristic. Și îmbrăcăminte sa se apropie de cea a boierilor. Poartă o haină cărmizie dublată și bordată la gît și pe margini, în față, cu blană gri de miel. Un antiriu verde măsliniu ce apare dedesubt se armonizează fericit cu cărmiziul violent al hainei. Mijlocul îi este încins cu un briu cafeniu închis, înnodat în față, ca și la costumele boierești. Figura se profilează pe un fond închis, aproape negru, ca cel al tablourilor de șevalet, fond mărginit de toate părțile de un cadru viu colorat format din dungi paralele galbene și cărmizii. O inscripție cu litere albe, scrise cu pensula pe fondul negru, în partea superioară a tabloului, indică numele artistului « Pîrvul Mutul zugravul ». Un al doilea autoportret, necunoscut pînă acum, este cel găsit la Măgureni, situat în același loc ca și cel din Filipeștii de Pădure. Mai puțin bine păstrat, acesta prezintă trăsături comune cu cel precedent. Cu totul altfel ne apare artistul în autoportretul său de la Bordești, unde diferența de vîrstă este mai vizibilă și unde a încercat să varieze atitudinea introducînd elemente noi în costum, cum este mantia asemănă-



Biserica din Măgureni. Tabloul votiv. Peretele de miazănoapte

toare cu cea a boierilor și înfățișându-se ținând în mână, în afară de pensulă, scoica în care amesteca culorile. Din toate aceste opere se degajă o singuranță tehnică și conștiința prestigiului său de artist. Autoportretele lui Pîrvul Mutul sînt realizări sincere, pline de naturalețe și simplitate, obținute cu mijloace puține, dar pe care artistul le-a folosit cu știință și îndemînare.

La Filipești, Măgureni și Bordești, Pîrvul Mutul a făcut și portretele colaboratorilor săi, meșteri, vătăfi și chiar preoți și paraclisieri ai bisericilor respective. La Bordești a reprezentat pe Radu ucenicul său, ultimul cu care mai lucrează înainte de a se retrage din viața de artist. Inscripția ștearsă azi a portretului din Filipeștii de Pădure nu ne îngăduie să cunoaștem numele meșterului al cărui portret îl reprezintă aci. Cele două portrete de la Măgureni, un zugrav și o «zugrăviță», sînt o încercare de portret de grup bine reușită. El reprezintă bustul unui bărbat, așezat în prim plan, avînd în spate, în colțul stîng, o tînără femeie cu pieptănătură și îmbrăcăminte asemănătoare cu a boieroaicelor, purtînd ca și acestea, un vâl subțire prins pe sub bărbie, ce cade liber pe piept. Tonalitățile subtile de griuri ale figurii și vălului contrastează plăcut cu nuanța caldă, roz-trandafirie a rochiei. Pîrvul Mutul s-a dovedit și un foarte bun portretist în redarea figurilor de bătrîni, ca cele de la Filipeștii de Pădure și Măgureni. El a știut să mînuiască aci cu îndemînare și sensibilitate alburile și griurile cu care sînt pictate pletele, barba, sprîncenele stufoase și mustățile, reușind să dea contraste și efecte greu de obținut, între aceste atribute și albul hainei. Personajul reprezintă probabil pe vătăful lucrării, un bătrîn așezat într-o poziție naturală cu o mînă pe piept, iar în cealaltă ținînd un cnut împletit din piele. Atributul cu care l-a investit artistul indică simbolic rangul și atribuția acestui personaj. Mîinile lui, cu degetele groase, cu palma bătătorită, sugerează vigoarea și forța unui om energic și muncitor. Figura bătrînului preot de alături, cu calota cafenie pe creștetul capului, îmbrăcat cu un felon alb înviorat de galbenul cărămiziu al crucilor epitrahilului ce-i acoperă pieptul, este tratată în același spirit ca și precedentul. Aerul de gravitate și prestanță pe care artistul a reușit să-l imprime pe figura acestui personaj, îl individualizează ca și pe ceilalți. Din această categorie de portrete face parte cel al stareței, pictat pe glaful ușii bisericii mănăstirii Mamul, operă sinceră, dovedind spirit de observație în tratare. Celelalte două portrete mai mici, al paraclisierului și al preotului de la Măgureni, de pe glaful ușii turnului-clopotniță, sînt atît prin interpretare, cît și prin atitudini, mai mult schițe de personaje în mișcare, teme care îl interesau pe artist după cum se vede și din reprezentarea sfintei Marina. Felul în care este tratată aceasta din urmă amintește înfățișările pline de viață ale aceleiași personaj din ansamblurile picturale bucovinene de la Arbora, Bălinești și Humor. Figura este caracteristică în pictura moldovenească pentru tendința de eliberare de canon și prin interpretarea plastică, aproape sculpturală, pe care desigur a remarcat-o Pîrvul Mutul, în trecerea sa prin Bucovina.

Un alt aspect al lui Pîrvul Mutul, portretistul, se desprinde din tablourile votive ale celor două ansambluri mai bine păstrate azi. Primul, executat în 1692, este cel de la biserica curților boierului Toma Cantacuzino de la Filipeștii de Pădure, «curți renumite și mai desfătate decît toate casele celorlalți Cantacuzini». Cel de al doilea se găsește la Măgureni, în paraclisul caselor lui Drăghici Mărgineanul, pictat în 1694, după moartea acestuia, cu cheltuiala fiului său Pîrvu. Ambele reprezintă opere de maturitate din cariera artistului.

Tablourile votive din aceste monumente se caracterizează prin numărul impresionant al personajelor — 53 la Filipești, 60 la Măgureni — dispuse în compoziții de mari proporții ce acoperă pereții de miază-zi, apus și miază-noapte ai pronaosului. Compozițiile acestora nu sînt uniforme. La Filipești



Biserica din Măgureni. Detaliu din tabloul votiv. Peretele de miazănoapte

de Pădure repartitia personajelor este concepută pe grupuri succesive, grupul în care intră șeful familiei, reprezentat prin cîte unul din descendenții direcți ai postelnicului Constantin Cantacuzino (Drăghici marele spătar, Șerban Cantacuzino, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Mihai Spătarul, Aga Matei și Iordache spătarul), fiecare cu soțiile și copiii lor, prezentați pe trei planuri — părinții, copiii mari și mici. Această grupare a dus la o compoziție bine



Biserica din Filipeștii de Pădure, Dealul lui Petru. Peretele de miazănoapte



Biserica din Filipești de pe Jiu. De la Biblioteca Digitală de Artă, <http://istoria-artei.ro> Peretele de miazănoapte





Biserica din Filipești de Pădure. Grup de muzicanți. Detaliu din bolta pridvorului

echilibrată și la o unitate de ansamblu mai completă decât cea de la Măgureni. Acolo, compoziția este pe orizontală, în două registre paralele, mult îndepărtate unul de altul, lăsând un gol destul de simțitor și neplăcut tocmai în partea centrală a tabloului. Dezechilibrul dintre partea superioară și partea inferioară este accentuat acolo și prin disproporția dintre personajele celor două registre. În vreme ce în primul registru, artistul a dat figurilor proporții ce depășesc măsurile normale ale corpului, căutând parcă voit a sugera prin masivitatea



Biserica din Filipeștii de Pădure. Sfinți. Naos

și mărimea fizicului, diferențele de vîrstă și importanța rangurilor sociale, copiii din registrul al doilea sînt mici, disproporționați, avînd capete mari în raport cu corpul.

Compoziția se remarcă prin ritmul pe curbe mari care dau ansamblului o deosebită amplexare, ritm ce este accentuat de linia arcuită a capetelor bărbaților, de rotunjimea coafelor albe ale femeilor, care, împreună cu părul negru, formează în jurul figurilor un dublu nimb colorat.

Expresia figurilor este la femei ușor tristă, un vag surîs plutește peste buzele lor subțiri și strînse. Bărbații au privirile variate: directe, autoritare, severe, adeseori crunte, în vreme ce copiii au toți aceeași expresie, cuminte.

Personajele sînt statice, cu un fel de hieratism ce dă ansamblului naturalețea liniștită și totuși vie a unui portret de familie. Uniformitatea pieptănăturilor și a costumelor fără diferențe de croi, figurile cu frunțile înalte și descoperite ale bărbaților, cu pomeți reliefați, cu sprîncenele arcuite ce le dau un tip net tătăresc, îți dau impresia la prima vedere că te găsești în fața unei frize de portrete în care artistul a redat mecanic și stereotip personaj după personaj, fără să-și pună nici o problemă. Doar atitudinea variată a mîinilor, așezate pe



Biserica din Filipeștii de Pădure. Figură de sfînt

piept, ridicate, sprijinite pe umărul sau pe capul unui copil, ținînd o floare, o carte, o batistă, frumos ritmate ca mișcare, pare să fie singurul mijloc de care a dispus artistul pentru a da întregului mai multă viață. Și, totuși, un examen mai atent al figurilor duce la alte concluzii. Din întregul ansamblu se desprinde o atmosferă de simplă noblețe, în care autoritatea celor reprezentați nu vine din investirea cu o formă exterioară — atribut sau costum — ci din însăși personalitatea pe care a reușit să o imprime fiecărui personaj în parte. Din suita de figuri care se succed, se desprind fizionomii mai expresive la care expresia de interiorizare pe care le-a imprimat-o artistul impresionează plăcut. Astfel sînt figurile ctitorului de la Măgureni, remarcabil de majestoasă, sau cea a

mamei lui Toma, de la Filipești, ale cărei trăsături de un rafinament deosebit sînt realizate totuși cu mijloace puține. Cu toate stîngăciile evidente, ca lipsa de simț a proporțiilor, dificultatea de a reprezenta mîinile care sînt uniforme ca desen, Pîrvul Mutul este totuși un portretist. Zugravul nu a dat personajelor sale individualitatea nuanțată care conferă unui portret calificativul de « asemănător », ci le-a imprimat în primul rînd un aer de familie. Din acest punct de vedere, termenul de cunoaștere psihologică cred că trebuie folosit,



Biserica din Filipeștii de Pădure. Figură de sfînt

cînd este vorba de acest artist, într-un sens mai larg. Diferențierile sînt la el de natură secundară. Ele reies din asemănarea de structură a fizionomiei, amănunte tratate diferit, ca de exemplu, globul ochilor puțin altfel așezat, sprîncenele mai puternic sau mai slab arcuite, fruntea mai joasă sau mai înaltă, buzele mai subțiri, întredeschise sau nu. Așezarea simplă a trăsăturilor, a ochilor și sprîncenelor, toate negre, pe un fond simplu gălbui, dovedesc din partea artistului folosirea tradițională a sistemului de a trata monocrom figura. Tot astfel în unduirea simplă și sigură a liniilor care marchează discret trăsăturile se regăsește un meșteșug de școală, asimilat de artist și folosit de el cu o libertate care vădește desăvîrșita stăpînire a unei tehnici învățate. Însuși

felul în care folosește culoarea constituie o trăsătură deosebită în arta sa. În ansamblul portretelor sale, ea nu este ornamentală și nici nu tinde să redea somptuozitatea vestmintelor boierești. Culoarea aparține pur și simplu hainelor boierești, purtate de modele, deosebit de rafinate și armonios îmbinate. Arta lui Pîrvul Mutul constă în faptul că a știut să reprezinte culorile cu ochiul lui de pictor astfel încît în ansamblu să obțină maximum de efect. Verdele și în special rozul de culoarea zmeurei, alături de un roșu ca vișina



Biserica din Filipeștii de Pădure. Sfinți ierarhi. Altar

putredă, armonizate cu un albastru cenușiu, dau ansamblului de culori o eleganță subtilă și consecvență de-a lungul întregului panou.

Această galerie de portrete, care acoperă în întregime pereții naosului, constituie partea cea mai valoroasă a picturii acestor biserici.

Din ansamblul pictural al monumentelor se vede că Pîrvul Mutul nu a lucrat singur. Faptul este confirmat atât de portretele de meșteri, cît și de unele dintre inscripțiile din proscomidii. Colaboratorii săi la Filipeștii de Pădure au fost Marin, Andrei, Stan, Neagoe și Niculae. La Bordești a avut pe Radu. În pomelnicul din Călinești întîlnim, în afară de meșteri bărbați, și nume de femei. Că s-a folosit de «zugrăvițe» rezultă și din portretul de la Măgureni. În aspectul

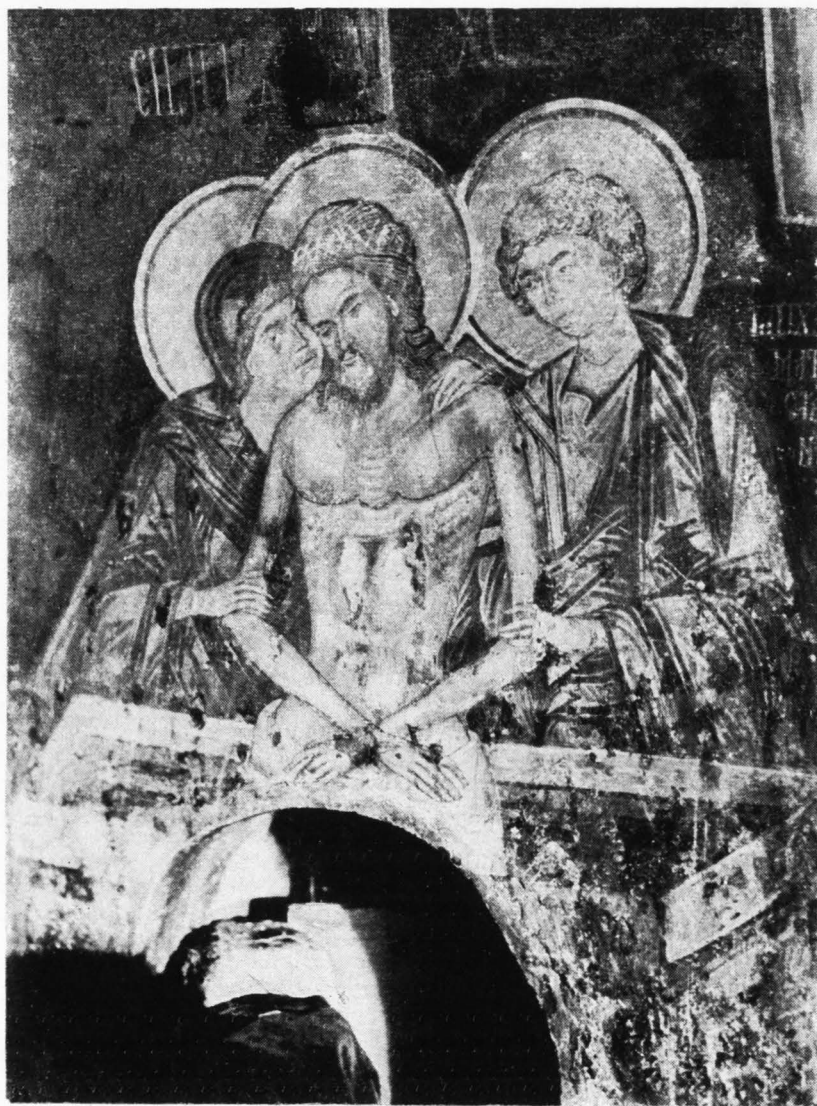
general al ansamblului pictat se recunoaște însă permanent linia diriguitoare a maestrului, concepția sa unitară chiar și în porțiunile executate de alte mâini, în care se reflectă adeseori viziuni artistice diferite. Într-o biserică decorată de el, ca Filipeștii de Pădure, te întâmpină astfel aspectul mai rudimentar, de un colorit mai viu al picturilor pridvoarelor, în care întâlnim grupuri de



Biserica din Filipeștii de Pădure. «Pieta». Proscomidie

personaje în costume de epocă, muzicanți și alte elemente locale, ce imprimă o notă nouă și mai realistă ansamblului tradițional de scene religioase. În pronaos, importanța portretelor domină programul iconografic. În naos și altar, programul iconografic începe să se desfășoare cu adevărat. În acest ansamblu figurile sfinților din registrul întâi se succed cuminti sub aureolele în general stucate. Pare evident că zugravii naosului și ai altarului au fost alții decât cel al tabloului votiv, sau cel al pridvorului. În aceste părți ale bisericii intervenția artistului principal s-a limitat desigur la

tratarea unor scene sau a unor figuri de sfinți, pentru care a simțit o înclinare deosebită. Dintre acestea « Pieta » din proscomidie este desigur opera sa. O analiză a acestor aspecte este greu de făcut în bisericile amintite, în care, în afară de tabloul votiv și de scenele din pridvor, pictura este așa de afumată încît scenele abia se mai pot distinge.



Biserica din Filipeștii de Pădure. « Pieta ». Proscomidie

Judecată în funcție de programele iconografice tradiționale, sau privită prin prisma legăturilor străvechi cu arta bizantină, pictura veacurilor XVII-XVIII din Țara Românească a fost considerată ca mai puțin valoroasă în comparație cu cea a veacurilor precedente. Observația nu este lipsită de temei, dacă se face cu totul abstracție de faptul că ceea ce constituie noutatea operelor artiștilor locali este tocmai tendința de disociere a artei religioase de cea laică. Prin felul personal în care Pîrvul Mutul înțelege să trateze portretul, cît și prin importanța deosebită acordată acestui gen de artă, opera sa mar-

chează în evoluția picturii Țării Românești momentul în care cele două genuri ce intrau în componența unui ansamblu bisericesc — pictura religioasă și portretul — se diferențiază net. Personalitatea sa puternică îl îndepărtează treptat de tradiționalismul iconografic din pictura religioasă și îl plasează, încă din veacul al XVII-lea, în procesul de început al picturii laice.

Pîrvul Mutul este printre primii șefi de școală, capul unei grupe de artiști strînși spontan în jurul unui meșter mai iscusit. El transmite acestor tineri gustul și avîntul către o artă cu tendințe noi, împărtășindu-le totodată tainele meșteșugului său. Astfel, pe lângă el au avut posibilitatea să se formeze și să se afirme ca meșteri, zugravi ca: Andrei, Marin, Stan, Niculae, pe care îi vom întîlni mai tîrziu ca participanți activi la mișcarea artistică care a avut ca centru mănăstirea Hurez. Portretele de meșteri executate de Pîrvul Mutul la Filipeștii de Pădure sînt anterioare celor de la Hurez. Amploarea deosebită acordată tablourilor ctitorilor se va generaliza în arta veacului al XVII-lea și se va menține pe aceeași linie pînă la începutul veacului al XIX-lea, după cum o dovedesc tablourile votive din ctitoriile boierilor Magheru de la Bîrzeiu sau din alte biserici din regiunea Craiova. Originea decorării pridvorului cu scene în care elementele laice devin din ce în ce mai evidente trebuie de asemenea căutată în operele lui Pîrvul Mutul.

Un bogat material documentar inedit, precum și împrejurarea prielnică a păstrării celor mai importante dintre ansamblurile de pictură executate de Pîrvul Mutul, permit astăzi întocmirea unui studiu cu caracter monografic. Semnificația lucrării depășește marginile unei simple contribuții istorice la cunoașterea activității unui meșter român. Datele noi ce se desprind din analiza operei lui Pîrvul Mutul ilustrează fenomenul general de înnoire artistică, consecință a închegării școlilor locale de pictură românească. Și astfel, arta plastică românească poate pe bună dreptate să înscrie în evoluția ei — cu aproape două secole înainte de începutul veacului al XIX-lea — numele unui artist român, șef de școală, care deși a aparținut lumii feudale a avut o viziune artistică care depășește acea lume.

ЖИВОПИСЕЦ ПЫРВУЛ МУТУЛ И ЕГО ШКОЛА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Автор в своем труде описывает жизнь и деятельность одного из самых значительных румынских церковных живописцев второй половины XVII века, каким являлся Пырвул Мутул.

Вопрос о румынских живописцах является одним из важнейших и, в то же время, мало изученных вопросов истории румынского средневекового искусства.

В введении автор вкратце описывает деятельность и значение известных живописцев, живших до Пырвула Мутула или его современников. Но значение Пырвула Мутула на много превышает значение других художников. Подробные, приведенные в труде сведения, указывают на многочисленность работ, помещающих Пырвула Мутула не только среди самых замечательных художников его времени, но и среди предшественников мольбертных художников XIX века.

Богатство картин, изображающих членов семьи Кантакузино в церквях Филиппешти де Пăдуре и Мăгурени, представляет особый интерес, вследствие того что художник пытается — и ему это в большой мере удастся — создать портрет; его персонажи являются показательными как для своей эпохи, так и для стилистической эволюции румынской живописи конца феодальной эпохи.

Автор подробно анализирует в своем труде как эти картины, так и два автопортрета, находящиеся на стенах у лестницы, ведущей на колокольню.

Значение этого труда состоит не только в подробном анализе творчества Пырвула Мутула, но и в том, что он ставит целый ряд новых вопросов, разрешение которых явилось бы крупным вкладом в дело изучения роли Пырвула Мутула в зарождении светской живописи в Валахии.

LE PEINTRE PÎRVUL MUTUL ET SON ÉCOLE

(RÉSUMÉ)

Ce travail est consacré à la vie et à l'activité de Pîrvul Mutul, l'un des peintres religieux roumains les plus célèbres de la seconde moitié du XVII^e siècle.

Le problème de la peinture murale roumaine est l'un des plus importants et des moins étudiés de l'histoire de l'art roumain au moyen âge.

L'article commence par un exposé succinct de l'activité et de l'importance des peintres connus, antérieurs ou contemporains de Pîrvul Mutul. Cependant, l'importance de ce dernier surpasse celle des autres peintres. Les informations de détail que nous apporte ce travail indiquent un nombre de travaux qui situent Pîrvul Mutul non seulement parmi les peintres les plus importants de son temps, mais aussi parmi les précurseurs de la peinture de chevalet du XIX^e siècle.

L'ampleur des tableaux votifs de l'église de Filipeștii de Pădure et de Măgureni, qui représentent les membres de la famille Cantacuzène, est d'un intérêt tout particulier, car le peintre s'y essaie et réussit, en grande partie, à faire œuvre de portraitiste. En effet, les personnages en question sont représentatifs de leur époque aussi bien que de l'évolution du style de la peinture roumaine à la fin de l'époque féodale.

Le travail analyse en détail ces tableaux votifs, ainsi que les deux portraits du peintre par lui-même, peints sur l'un des murs de l'escalier qui mène au clocher.

L'importance de ce travail réside non seulement dans l'analyse minutieuse de l'œuvre de Pîrvul Mutul, mais aussi dans le fait qu'il pose une série de problèmes nouveaux, dont la solution constituerait une importante contribution à la connaissance du rôle joué par Pîrvul Mutul dans les débuts de la peinture laïque en Valachie.



ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ



DATE NOI DESPRE ANII DE FORMAȚIE A LUI NICOLAE GRIGORESCU

de ACADEMICIAN G. OPRESCU

Insărcinați de către Academia R.P.R. să pregătim pentru 1956 o monografie științifică asupra lui Nicolae Grigorescu, prima noastră grijă, a lui Remus Niculescu și a mea, a fost să lămurim perioada copilăriei, a adolescenței și a anilor de formație, înainte de plecarea artistului la Paris. Trădiții vagi și contradictorii, rezultate și din faptul că Grigorescu în repetate rînduri a povestit felurit, unuia sau altuia dintre biografii săi, lucruri pe care, probabil, la o vîrstă mai înaintată, nu le mai considera importante pentru faima sa de mare pictor, au făcut să circule date nesigure și să se piardă din vedere o mare parte din producția artistului în acea epocă. Conduși de aceste zvonuri mai mult sau mai puțin nesigure, am căutat să controlăm pe teren tot ceea ce se mai putea găsi din opera primilor ani ai artistului și am ajuns astfel la constatări surprinzătoare și la o îmbogățire a operei sale cu cel puțin 60 de lucrări necunoscute. Toate ne slujesc să ne dăm seama cu precizie de dezvoltarea pe care a luat-o cariera sa, de la primele « iconițe » pe care le execută atunci cînd părăsește atelierul lui Chladek și pe care le vinde unde poate, pînă la zugrăvirea bisericii mănăstirii Agapia, ultima și cea mai importantă pictură religioasă din opera maestrului.

Încertitudinile cu privire la biografia lui Grigorescu începeau chiar cu anul său de naștere, cu locul unde în realitate se născuse și cu situația socială a familiei sale. Anul său de naștere este hotărît 1838, iar locul de naștere este satul Pitarul (nu Strîmbeanu, și nici Văcăreștii de Răstoacă), unde se aflau conacul și moșia lui Filip Lenș, în serviciul căruia se găsea tatăl lui Grigorescu, notar, adică îngrijitor — țiitor de socoteli și registre — și nu arendaș, cum se spusese. Locuința oamenilor de serviciu ai proprietarului era în fața conacului, dincolo de un eleșteu. Acolo locuia și familia destul de numeroasă a lui Grigorescu.

Filip Lenș, un vestit colecționar de opere de artă la noi, își avea o parte din colecția sa la conacul moșiei unde, în lipsa proprietarului, adică cea mai mare parte a anului, încăperile erau în grija tatălui lui Grigorescu. Deși copil sărac, micul Grigorescu a putut astfel pătrunde în camerele frumos mobilate și pline de opere de artă, luînd astfel încă din fragedă copilărie un contact cu arta sub cele mai felurite aspecte ale ei: tablouri, gravuri, mobilier, ceramică etc.

După moartea tatălui, mama artistului, împreună cu toți copiii, vine la București, la o rudă. Printre copii se găsea un frate ceva mai mare al lui Grigorescu, Ghiță, care de mai înainte se destinase picturii religioase. Probabil sub influența sfaturilor acestuia, poate și în urma amintirilor din vremea vizitelor la conacul familiei Lenș, Grigorescu, la vârsta de 10 ani, intră în atelierul lui Anton Chladek, ca să devină și el pictor religios. Șade acolo doi ani, pînă în 1850. După această dată, el pictează singur icoane, pe care le vinde în București, în acele locuri unde duminica și la sărbători se strîngea lume mai multă. Acest comerț ambulant de icoane durează cîțiva ani. În 1856, Grigorescu este însărcinat să picteze biserica mănăstirii Zamfira. Despre activitatea lui între 1850 și 1856 nu se știa mai nimic, decît că, probabil cu o icoană a Maicii Domnului, el își atrăsese simpatia prințesei Trubețkoi, proprietara moșiei Băicoi, sora domnitorului Alex. Gr. Ghica, și că ar fi pictat pe bolta pronaosului bisericii mănăstirii Căldărușani un sfînt, și tot pentru această mănăstire o icoană cu Izvorul Tămăduirii. Deși Grigorescu a avut ocazia în repetate rînduri să vorbească despre tinerețea sa, atît cu Vlahuță cît și cu Cioflec, s-ar părea că activitatea sa de pictor religios nu-i făcea o deosebită plăcere să fie semnalată, sau că o considera de puțină importanță.

Conducîndu-ne după tradițiile mai sus menționate, Remus Niculescu și cu mine am început cercetări minuțioase în toate locurile pe unde se credea că Grigorescu ar fi pictat și am ajuns la rezultate nu numai extrem de interesante, dar poate senzaționale.

Am început cu biserica de la Băicoi, zidită de proprietara moșiei, prințesa Trubețkoi, o Ghiculeasă. Am găsit acolo 28 de icoane lucrate de Grigorescu și absolut necunoscute. Șase din ele sînt icoane împărătești, una, cea reprezentînd pe Sf. Gheorghe, semnată și datată 1853. La efectuarea acestor icoane Grigorescu a fost ajutat de un zugrav, al cărui nume nu ne era cunoscut pînă în prezent, Niță Pîrîiescu. Pentru ca atîtea compoziții să fie săvîrșite în 1853, anul tîrnosirii bisericii, ele au trebuit să fie lucrate și în anul 1852. Aceasta înseamnă că la vârsta de 14 ani — caz de precocitate extraordinară — Grigorescu întreprinde un ansamblu de opere pentru săvîrșirea cărora zugravi în vîrstă, cu experiență, ar fi dat de multe ori greș. Partea mai însemnată din opera lui Grigorescu la biserica din Băicoi și cea mai personală o constituie însă nu atît icoanele împărătești, care amintesc în general arta ce se practica la noi în această epocă, cît cele 11 prăznicare, pictate pe ambele fețe și reprezentînd 22 de scene, cu sărbătorile ortodoxe mai importante sau cu grupe de sfinți. În acestea Grigorescu ne apare pentru prima dată sub aspectul lui de colorist remarcabil. Dacă desenul lasă uneori de dorit și dacă, cum e probabil, unele scene sînt inspirate după gravurile care circulau la noi printre zugravii de biserici, în schimb coloritul este nu numai armonios, dar uneori rafinat și obținut cu o trăsătură de pensulă sigură, minuită cu multă pricepere și chiar cu vervă. Luminile sînt puse nu în blicuri de aur, cum Grigorescu învățase de la Chladek și cum o va face uneori, între altele într-o icoană, reprezentînd Duminica tuturor sfinților datată 1856, și aceasta pînă acum necunoscută, ci prin dîre fluide de o nuanță deschisă galben-verzuie, care circulă pe veșminte, acolo unde ar trebui să fie izbite de lumină, și dă astfel impresia că ele sînt de o mare strălucire și ușor agitate de vînt, sugerînd multă viață în personajul portretizat.

După Băicoi, Grigorescu lucrează la Căldărușani. Deși biserica mănăstirii a suferit două accidente grave, un incendiu care a ruinat o parte din ea,

și cutremurul de la 1940, care a dărâmat-o și mai mult și a distrus picturi și mobilier, totuși, examinînd de aproape colecția de icoane a mănăstirii, am putut descoperi 10 lucrări de Grigorescu, de asemenea necunoscute, afară de două, care treceau printre călugări a fi de acesta. Una dintre cele descoperite de noi purta data 1854, alta 1855. Prin comparație, am putut identifica pe toate cele care sînt de mîna sa. Între Băicoi și Căldărușani, felul de execuție al lui Grigorescu se îmbunătățise simțitor. Linia desenului devine mai precisă, mai expresivă, mai suplă. Coloritul încă și mai rafinat. Aici găsim pentru prima dată două mici compoziții, probabil servind de poale la două dintre icoanele împărătești: Isus și Samariteanca, și Izvorul Tămăduirii. Prima era așezată în biserică sub icoana lui Isus, cea de a doua sub cea a Fecioarei Maria. În ele ne întîmpină adevărate compoziții, cu persoane în peisaj, adică adevărate tablouri. Deși prima este cu siguranță inspirată de o gravură după un tablou de Annibal Carracci, tablou care se găsea la Viena, coloritul, eclerajul lucrării, atmosfera generală sînt ale lui Grigorescu, ca și cîteva detalii exotice, care nu se aflau în modelul de la care pornește.

Producția din anii 1854 și 1855 a trebuit să fie mult mai bogată decît ceea ce, din pricina focului și cutremurului, a ajuns pînă la noi. La începutul anului 1856, în februarie, el iscălește și datează icoana cu Duminica tuturor sfinților, operă de mari dimensiuni, complicată prin compoziția ei, la care a trebuit să lucreze și către finele anului 1855. În 1856 el începe pictarea bisericii mănăstirii Zamfira — catapeteasma și pictura murală pe pereți. Din catapeteasmă n-au mai rămas decît icoanele împărătești și poalele acestora, în care, servindu-se de metoda pe care o întrebuițează pentru prima dată la Căldărușani, el imaginează compoziții care se petrec fie într-un peisaj, fie într-un interior. Aceasta îi dă prilej să studieze de aproape felul în care trebuie să armonizeze un grup de personaje, gesturile și atitudinile lor, cu mediul înconjurător, adică să treacă de la compoziția de icoane, la cea de pictură propriu-zisă. Stilul nu se schimbă, rămîne tot cel neoclasic, căruia Grigorescu i se supusese pînă atunci, sub influența lui Chladek mai întîi, apoi ca să se conformeze gustului și cerințelor clienților, ca și tendințelor de atunci ale epocii. Înăuntrul acestui stil el își dezvoltă însă însușirile sale de colorist, prin distribuirea luminii, prin alegerea tonurilor, prin acordurile rafinate de care se servește în aceste mici tablouri. Acest fel de a proceda ne conduce la lucrări încă mai reușite, cum este foarte importanta icoană Sf. Spiridon din biserica Sf. Alexe din București, și mai departe încă, de un nivel mult mai înalt, la picturile de pe pereții mănăstirii Agapia.

La Zamfira, Grigorescu încearcă, poate nu pentru prima dată, dacă este adevărat că el pictase ceva pe bolta pronaosului mănăstirii Căldărușani, pictura decorativă murală. Posedăm contractul încheiat între el și fețele bisericești care îl angajaseră. Din acest contract rezultă că i se cerea să se servească în executarea scenelor și de frescă, dar și de pictură în ulei. Nu știm ca Grigorescu să se fi servit pînă atunci de frescă. El ajunsese un executant deosebit de îndemînat în pictura în ulei, dar tehnica frescei, cu dificultățile ei, îi era mai greu de mînuit. S-ar părea că, din această pricină, a fost chiar dorința pictorului ca fețele și mîinile personajelor, adică ceea ce trebuia mai în amănunt tratat și era mai greu de obținut în chip satisfăcător, să se facă în ulei, iar restul, adică draperiile și peisajul sumar, în frescă. Din această ciudată combinație a două tehnici care nu se potrivesc între ele a urmat că, tot ce era în frescă s-a deteriorat cu timpul foarte repede, iar ceea ce era în ulei a rămas

în bune condiții pînă în zilele noastre. O restaurare a bisericii de către pictorul Gh. Vînătorul a redat întregii biserici ceva din aspectul pe care l-a avut atunci cînd decorația a fost terminată de Grigorescu. Totuși, nu se poate nega că, chiar astăzi, după restaurare, există o contradicție supărătoare între părțile în frescă și cele în ulei. Și ceea ce este și mai surprinzător, părțile în frescă n-au nimic din coloritul plăcut pe care îl întîlnim în oricare din celelalte opere ale lui Grigorescu din această epocă. Tonurile par întunecate și chiar murdare. Este probabil că el nu și-a dat seama de transformările care se produc în frescă atunci cînd pictura se usucă și mai ales cînd asupra ei intervine timpul.

Tot din această epocă trebuie să fie icoana mai sus amintită din biserica Sf. Alexe. Nu este semnată și nici datată. Ea este însă atît de conformă cu tot ceea ce avem de Grigorescu din această vreme, am putea zice chiar o idee superioară acestora, încît cu certitudine i se poate atribui. În mijloc, Sf. Spiridon în veșminte episcopale, în mînă cu cărămida, care, sub acțiunea forței lui miraculoase se transformă în pămînt, apă și foc, pentru a demonstra existența treimii. De jur împrejur și în poală, zece medalioane, în fiecare cu cîte o scenă sau o minune din viața sfîntului. Aceste mici tablouri pictate cu o îndemînare surprinzătoare, ici-colo, cu vervă, cînd minuțios ca o miniatură, cînd cu trăsături largi și fluide de pensulă, sînt deosebit de interesante pentru a explica dezvoltarea talentului lui Grigorescu, problemele ce-și puneau în anul 1856, cînd probabil și această icoană a fost executată, și soluțiile ferice la care ajungea. În fiecare din aceste scene surprindem preocuparea pictorului de a rezolva și de a-și însuși o problemă importantă de perspectivă, de distribuire a luminii, de distribuire a valorilor. Interioarele sînt imaginate așa încît să ne găsim în fața unor planuri succesive, care apar prin deschizături de ziduri, prin uși deschise, prin ferestre prin care se văd porțiuni din peisajul înconjurător etc. Același lucru și atunci cînd scena se petrece în aer liber, în care caz garduri și ziduri, mergînd în toate direcțiile, impart în adîncime terenul și dau astfel artistului ocazie să-și arate știința sa în evocarea exactă a acestor planuri, în felul cum lumina se distribuie în conformitate cu distanța la care sînt văzute obiectele.

Tot în această perioadă, Grigorescu execută două tablouri istorice: « Mihai scăpînd stîndardul » și « Mihai la Călugăreni ». Primul nu mai există ; cel de al doilea a fost expus pentru ultima oară în 1938. După acesta din urmă ne putem imagina și caracterul celui dintîi. Ele nu erau diferite de ceea ce cunoaștem ca producție curentă de pictură istorică în arta, de pildă, a unui Lecca. Nu ne vom opri asupra lor, fiindcă erau cunoscute biografiilor lui Grigorescu.

După terminarea picturii de la biserica Zamfira, Grigorescu își îndreaptă activitatea pentru a găsi o posibilitate ca să plece în Franța și să-și continue acolo învățătura. Împrejurările fac ca să nu poată pleca atunci cînd ar fi dorit și, pentru a-și îmbunătăți situația materială și a-și crea fondurile necesare șederii la Paris, el se angajează să picteze în întregime biserica mănăstirii Agapia, care trebuia să fie toată, după cum spune contractul, « de mîna lui ». Este ultima mare lucrare, într-adevăr colosală pentru puterile unui tînar de 20 de ani, cum este artistul în momentul cînd i se încredințează această enormă întreprindere. Pictura, și cea a catapeteasmei, și cea de pe zidurile bisericii, era cunoscută biografiilor lui Grigorescu. Oprim aici acest mic studiu cu privire la « Date noi despre anii de formație a lui Grigorescu ».

Concluzia ce se desprinde după o trecere în revistă a tuturor acestor lucrări necunoscute, pentru prima dată cercetate, este că, intervalul de la 1850—1860 reprezintă o epocă de activitate intensă, și nu un vacuum — cum se credea — consacrată exclusiv sau aproape exclusiv picturii religioase. Artistul se dezvoltă surprinzător de repede, cu o precocitate cu totul excepțională și ajunge curînd la icoane, nu numai satisfăcătoare, dar de o calitate pe care n-am fi putut-o găsi la nici un alt contemporan. Stilul acestor lucrări este cel neoclasic. La început, regulile cărora se supunea acest stil influențează favorabil pe Grigorescu, îl fac să-și perfecționeze desenul, să se obișnuiască cu detalii de anatomie ori de atitudine, destul de exacte, nu-l împiedică să-și arate darurile lui înnăscute de colorist. Cu timpul însă, acest stil devine o piedică, o opreliște pentru impulsul lui, care-l împingea spre o artă din ce în ce mai aproape de natură, mai aproape de realitate. Icoanele sînt cu meșteșug pictate, însă figurile sînt reci, convenționale. Se simte în ele că artistul nu mai participă cu sufletul la ceea ce pictează, se desprinde din ce în ce de asemenea subiecte. Fervoarea religioasă s-a răcit. Agapia este ultima dată cînd el mai face pictură religioasă. După acest ansamblu impresionant, în care pictura murală este evident ceea ce l-a interesat mai mult, tocmai din pricina posibilităților ce-i oferea de a se apropia de marii maeștri de la care se inspiră, de a face, cu alte cuvinte, pictură și nu numai pictură religioasă, el n-a mai revenit niciodată la subiecte religioase. Iar, dacă ne referim la aluziile pe care îi place să le facă despre activitatea lui, către Vlahuță sau Cioflec, trebuie să conchidem că nu era bucuros să-și amintească de producția sa de icoane, pe care n-o menționează decît foarte rar și chiar cu multă imprecizie.

НОВЫЕ ДАННЫЕ О ГОДАХ ФОРМИРОВАНИЯ НИКОЛАЯ ГРИГОРЕСКУ (КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Ранняя эпоха деятельности Николая Григореску является наименее изученной. Противоречивые сведения, из которых некоторые являются результатом позднейших утверждений самого художника, не позволили объяснить его эволюцию с момента, когда он покинул мастерскую Кладика и до его отъезда во Францию. Путем тщательного изучения на местах, в настоящее время удалось хорошо ознакомиться с его творчеством в течение этой эпохи, начиная с написанных им в 14-летнем возрасте икон в церкви Байкой, что указывает на замечательно раннее его развитие, и до росписи иконостаса в церкви в Агапии, законченной в 1860 г. и являющейся самой значительной и обширной работой этого периода времени. Была исследована в хронологическом порядке деятельность художника в Байкой, Кэлдэрушани, Замфире, Агапии и было обнаружено около 60 его работ, большей частью еще неизвестных исследователям. К этим ансамблям, из которых некоторые, к сожалению, пострадали от времени, как например, работы в Кэлдэрушани или Замфире, следует добавить иконы, значительные по размерам, мастерству и ясности задач, которые художник ставил перед собой, в целях усовершенствования своего искусства при их выполнении.

NOUVELLES DONNÉES SUR LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE DE NICOLAE GRIGORESCO

(RÉSUMÉ)

L'époque la moins claire de l'activité de Grigoresco est celle de ses débuts. Des informations contradictoires, dues parfois aux affirmations du peintre même, faites beaucoup plus tard, rendaient presque impossible l'explication de son évolution depuis le moment où il

quitte l'atelier de Chladek jusqu'à son départ pour la France. Par suite des minutieuses recherches faites sur les lieux mêmes de son activité, on connaît aujourd'hui d'une manière précise l'œuvre du peintre à cette époque, à commencer par les icônes peintes à l'âge de 14 ans pour l'église de Băicoi — exemple d'une merveilleuse précocité — jusqu'aux peintures qui décorent l'église d'Agapia, peintures achevées en 1860 et constituant l'œuvre la plus importante et la plus vaste qu'il ait exécutée pendant cet intervalle. On a fait des recherches en suivant l'activité du peintre dans un ordre chronologique — Băicoi, Căldărușani, Zamfira et Agapia — et on a découvert environ soixante œuvres, pour la plupart inconnues jusqu'ici. A ces œuvres dont, malheureusement, certaines sont aujourd'hui considérablement réduites ou abimées, comme celles de Căldărușani ou de Zamfira, il faut ajouter des icônes, importantes par leurs dimensions, par le métier ou par le fait qu'elles laissent entrevoir les problèmes que, au moment de leur exécution, l'artiste se posait, en vue de perfectionner son art.

de K. H. ZAMBACCIAN

MEMBRU CORRESPONDENT AL ACADEMIEI R.P.R.

Camil Ressu¹ e fiul unui magistrat integru, independent din fire și care lua atitudini hotărâte când era în joc dreptatea. Camil Ressu a moștenit de la tatăl lui acea francheță, dîrzenie în convingeri și dragoste pentru cei mulți și necăjiți, însușiri ce emană din arta sa sobră și de un caracter atît de personal.

Arta lui Ressu nu e pusă pe seducții și pitoresc și nici nu caută să « epateze ».

Ressu e omul concretului, al adevărului vieții. Realismul său ține nu numai de subiect, dar în special de o sinceritate vizuală, care nu se oprește la senzații și sugestii, ci se exprimă clar și veridic.

El sezează forma pe care o exprimă tăios, dezbatută de detalii și accente inutile. Linia sa incisivă înscrie esențialul. Artistul e mai sensibil la melodia liniilor, la ritm, decît la nuanțe. În arta lui Ressu, culoarea în sine nu constituie un țel final, ci un atribut care întărește forma și o modelează. Artistul preferă acorduri majore și nu tinde la subtilități polifonice. Viziunea lui Ressu e strînsă și nu se destramă în jocul vibrațiilor policrome, lumina sa nu diluează, nu topește forma, ci clarifică planurile. Artistul are un simț desăvîrșit al concretului, al realului lapidar, la care ajunge prin desenul său precis și sinuos care conturează forma și tinde la monumental. În această viziune constă individualitatea, personalitatea lui Ressu.

Realismul e un fel de a simți, de a privi și de a gândi. Realismul nu e o manieră, ci un limbaj.

Viziunea realistă e largă. Ea poate să cuprindă și tipul de artist cu facultăți coloristice impetuoase, precum și pe acela care se restrînge la facultățile sale stilistice.

Coloristul compune prin mase de culoare, stilistul compune pe cale liniară. Desenul e, ca să zic așa, o energie, care ține mai cu seamă de facultățile cerebrale, pe cînd culoarea e produsul unui fenomen de rețină. Rareori se întîmplă ca aceste calități să se îmbine fericit, de obicei una încalecă pe cealaltă.

Ingres spunea că un lucru bine desenat este totdeauna și suficient pictat, că e imposibil ca un desenator de talent să nu găsească culoarea care să corespundă desenului său.

¹ Pictorul Ressu, artist al poporului din R.P.R., a împlinit de curînd 75 de ani. Cu acest prilej Ministerul Culturii și Muzeul de artă al R.P.R. au realizat o expoziție retrospectivă Ressu.

Pentru acei dintre noi care ne-am lăsat încântați în adolescență de aspectele idilice și ne-am lăsat prinși în mirajul impresionist ce domina arta acelor vremuri, descoperirea tablourilor lui Ressu care figurau în «Expoziția Tinerimii artistice» din 1910, a fost un șoc care ne-a zguduit și ne-a dat de gîndit, lămurindu-ne în anumite privințe ce erau pînă atunci învăluite în pitoresc.

Ceea ce înfățișau tablourile lui Grigorescu create în perioada finală a operii sale, vulgarizată de epigonii săi de la «Tinerimea artistică», nu reprezenta decît o latură a lucrurilor, lipsită de simț critic. Viziunea lui Ressu e mai convingătoare, ea fiind mai cuprinzătoare, mai veridică, mai tipică.

Țăranii lui Ressu apar ca niște oameni ai muncii, supti de oboseli, trudiți, arși de soare.

Iată ce spune Ressu într-un interviu dat revistei «Flacăra»¹:

«Dacă tablourile mele de odinioară inspirate din viața țăranilor sînt reușite, aceasta se datorește faptului că-mi alegeam cele mai interesante tipuri pe care le studiam și le adînceam în răstimpul multor ședințe de poză, pînă cînd izbuteam să pătrund ceea ce era caracteristic și esențial. Stăteam de vorbă cu ei, străduindu-mă să-i cunosc, să le urmăresc existența și să-mi fac o imagine reală cu privire la aspectele traiului de la țară.»

El conchidea că nu-l emoționează decît realitatea și contactul direct cu natura.

«Un model luat la întîmplare și îmbrăcat în haine țărănești nu poate inspira același veridic ca al țăranului real, căci e o deosebire nu numai în ceea ce privește caracterul stărilor sufletești, dar însăși haina țărănească nu cade firesc decît pe trupul care e obișnuit să o poarte.»

Viziunea lui Ressu s-a impus. Ea se integrează în mișcarea culturală evoluată de pe urma răscoalelor țărănești din 1907, evenimente care au pus capăt sămănătorismului literar și artistic, înscăunînd un punct de vedere social.

Pentru cei de la «Tinerimea artistică», viziunea aspră și răscolitoare a lui Ressu apărea atunci ca «anarhistă», de aceea el a fost combătut de foarte mulți dintre membrii asociației, lucru ce nu e de mirare cînd ne gîndim la acele alegorii mitologice, la evanescențele și romantismul întîrziat al unora și altora.

Cu ani în urmă, secretarul «Tinerimii artistice» îmi reproșa că favorizam o artă independentă și de stînga, aceea a disidenței care a înjghebat societatea «Arta romînă» de pe vremuri (1918—1925). El recunoștea implicit prin aceasta caracterul progresist al picturii lui Ressu, Iser, Tonitza, St. Dumitrescu etc.

Încă din anul 1910, Ressu publică în revista «Viața socială» crezul său artistic strîns legat de crezul său social. El susținea să se promoveze o artă romînească avînd specificul său, ce trebuia să încolțească din elanul creator dezbărat de influențe străine.

Spicuim cîteva fragmente din articolul lui Ressu apărut în «Viața socială» a lui N. D. Cocea².

«Cît timp nu vom înceta să fim adepții formulelor împrumutate, nu vom fi niciodată altceva decît niște umbre șterse ale altor popoare, ale altor artiști.»

¹ «Flacăra», 17 februarie 1951.

² «Viața socială», 9 octombrie 1910.

« Prin a face operă izvorâtă din arta poporului românesc, nu înțeleg a face artă naționalistă și poporanistă, așa cum poporanismul a început să fie la modă în literatură. »

« Înțelegem că luînd subiectele de la țară ori de la oraș . . . să le vedem prin prisma concepției de seamă care trebuie să fie concepția artistică a poporului din care face parte artistul și căreia își datorește individualitatea sa. »

Ressu găsește o exemplificare nimerită cînd citează: « Gauguin prin arta lui rămîne tot ce poate fi mai frumos și exotismul subiectului său desigur că nu-l apropie întru nimic de mentalitatea unui tahitian. »

E de relevat că în arta noastră, reacția împotriva impresionismului nu s-a manifestat pe linia abstracțiilor cubismului cosmopolit, ci pe calea unui realism propriu promovat de viziunea plastică a lui Luchian: într-o măsură și în special de viziunea lui Ressu și a lui Iser.



Camil Ressu s-a născut în anul 1880 la Galați. I-a plăcut să deseneze din fragedă tinerețe. A luat premiul I de desen la concursul «Tinerimii romîne», dovedind un talent pentru artă ce l-a determinat să se înscrie în anul 1897 la Școala de arte frumoase din București, unde a avut ca profesor pe Mirea. Apoi a trecut la Iași în clasa lui Popovici.

În anul 1902 pleacă la Paris, unde continuă să-și desăvîrșească arta la Academia Julian, în atelierul maestrului Jean Paul Laurens, un pictor reputat pentru compozițiile sale de gen istoric. În clasa acestuia, Ressu și-a dezvoltat însușirile sale native, cucerind simpatia meșterului profesor care îl remarcase de la început. Acesta se preocupa mai mult de lucrările acelora din elevi care dovedeau o grijă a formei și compoziției.

În anul 1908, după șase ani de studii, Ressu se întoarce în țară împlinit în meșteșug. În același timp, el își însușise o ideologie progresistă, propagată în capitala Franței de socialiștii Jaurès, Guesde, Sembat, Vaillant și alții, la întrunirile din sala Wagram.

Răscoalele țărănești din anul 1907 au răsturnat unele concepții retrograde și problemele sociale au intrat mai adînc în preocupările oamenilor evoluți.

Ressu a fost unul dintre aceia care a combătut prin desene, pictură, prin scris și grai curente reactionare.

Artă lui Ressu se menține pe o poziție realistă. În tot cursul vieții sale, el nu s-a abătut de la linia sa, nu a trecut de la o viziune la alta, nu a încercat diverse maniere.

Artă lui Ressu, considerată ca revoluționară în epoca premergătoare primului război mondial, este astăzi clasică și artistul rămîne incontestabil precursorul realismului socialist către care ne îndreptăm.

Încă din primele sale lucrări, cum este acel portret al surorii sale pictate în anul 1900, Ressu apare ca un modelator subtil.

Împrejurările politice l-au îndreptat un timp și spre desene satirice, caricaturi, ilustrații, colaborînd la ziarele și revistele timpului: « Adevărul », « Furnica », « Cronica », « Facla » etc., dovedind și în aceasta un realism expresiv și neșarjat. El nu cade în expresionism și nu violentează natura. El exprimă caracterul.

Fiind remarcat de gazetarul și colecționarul Bogdan-Pitești, care descoperise și pe Luchian pe vremuri, Ressu este invitat la proprietatea acestuia

din Vlaici-Olt, unde pictează compoziții rustice, între care « Țărânci la troiță », « Femei la biserică », « La arat », « Semănătorii », « Mocanii » și marea compoziție « Înzmormântare la țară » (1910—1911). În aceste lucrări vom constata o predilecție pentru formă, ritm și compoziție, o armonie intensă, dar sobră de colorit, o tendință de contopire a culorii în forma construită, țelul urmărit de pictor fiind un ansamblu monumental către care converg toate elementele tabloului. Tonalitatea coloristică a unora dintre aceste tablouri reamintește ceva din armonia scoarțelor țărănești. Alteori ceva din coloritul ceramicii noastre populare. După Luchian, Ressu e un precursor și în această direcție.

În peisaj, Ressu păstrează caracterul propriu al naturii și nu al aparenței, el exprimă permanența și nu efemerul datorat clipei și condițiilor atmosferice.

Lumina lui Ressu e claritate exprimată cristalin. De pildă acel peisaj de pe Dunăre pe care plutesc bărci încărcate cu țărani ce se îndreaptă spre țărmul de la Măcin. Cromatica acestui tablou în care intervin inflexiuni în tonuri diverse, e de o frumoasă intensitate. De asemenea și în micul tablou pictat în *plein-air* cu o vervă neobișnuită, se remarcă unele intensități de lumină și pete de culoare fără ca figura copilului, care pozează cu căruciorul în mână, să fie destrămată de procesul vibrațiilor aeriene.

În alte peisaje, ca acelea pictate la Vidra, apare sobrietatea ambianței rustice pe timp de toamnă pictată din tonuri pământii, atât de caracteristice satelor noastre de la șes în acest anotimp.

Ressu nu subordonează omul jocului policrom. De pildă, în magistrala compoziție « Înzmormântare la țară », figurile sînt exprimate în lumina clară a zilei, cu tot caracterul lor distinct. Pictorul prinde mișcarea grupului de țărani, redînd-o prin forme ce se succed pe o linie diagonală care sugerează, pe lîngă o adîncime de perspectivă, și mersul lent al procesiunii.

Arta lui Ressu a fost remarcată pe atunci de acad. Tudor Arghezi care o caracteriza în felul următor:

« Pictura lui Ressu, viguroasă uneori pînă la asprime, se inspiră de la un realism sobru și energic. Ca să-și construiască figurile și peisajele, el aruncă din subiect afară tot ce ar putea să-l sentimentalizeze, să-l facă îndoielnic și imprecis. Un contur tăios, mărginește concepțiile lui de oameni și de natură. Pensula lui metalică se suprapune unui desen tras s-ar zice cu vîrfurile de fier. Durerea personajelor lui e închisă, bucuria lor îndurerată, dar bărbătească. Pe nici una din fețele țăranilor lui, pentru care Ressu simte o atracție particulară, în privirea nici uneia din țăărăncile lui, nu surprinzi un reflex sufleteș de cedare, de teamă sau măcar de duiosie »¹.

Din viața orășenească, Ressu ne-a redat prin arabescul liniilor și ritmul formelor un crîmpei din viața culturală și artistică ce se dezbătea pe vremuri mai mult prin cafenele. Ressu a pictat în « Academia de la Terasa Oteteleșanu » un cerc de artiști și scriitori. Împrejurul unei mese, care ea singură poate fi considerată ca o magistrală natură moartă, sînt grupați șezînd, compozitorul Castaldi, pictorii Steriadi și Szathmary, poetul Arghezi, scriitorul Corneliu Moldovanu și poetul I. Minulescu. Iser e în picioare cu pălăria pe cap și țigara în gură, apărînd ca un nou sosit în acea clipă. Fiecare personaj e redat cu fizionomia, gesturile și atitudinea sa aparte, sugerînd acel climat intelectual ce plutea în cercul lor.

¹ « Facla », 12 ianuarie 1913.

Portretul lui Luchian e pictat în aceeași epocă (1912). Pictorul îmbrăcat în negru, șade într-un fotoliu roșu cu spetează înaltă. Figura sa suptă de boală impresionează, privirea pătrunzătoare sugerează zbuciumul său sufletesc. Mîinile încheștate au un caracter hieratic.

L-am cunoscut pe Ressu înaintea primului război mondial, la cafenea, unde perora împotriva burgheziei și artei sale academizante, cînd talentele personale și neconformiste gustului burghez nu găseau înțelegere. Într-o zi a exclamat plin de indignare: «Artele abia că sînt tolerate la noi în țară».



Înmormîntare la țară

L-am revăzut în 1917 la Iași, unde el a înjghebat împreună cu Iser, St. Dumitrescu, Tonitza, Teodorescu-Sion, Medrea, Han, Jalea și alții, în 1918, Societatea «Arta romînă», cu tendințe de artă combativă, ca un protest împotriva acelor de la «Tinerimea artistică», care, în majoritatea lor, rămăseseră în teritoriul ocupat și organizau expoziții. Ne-am revăzut apoi la București în expoziția «Arta romînă» din 1920 (Sala Liedertafel) unde Ressu a expus în special peisaje din comuna Noua din Țara Bîrsei. Multe din aceste peisaje se remarcă prin claritatea paletelor îmbogățite de tonalități albastre, galbene și verzui ale reflexelor din natură.

În 1922, cu prilejul executării unei cortine a Teatrului Național, Ressu a fost criticat pentru această lucrare, fiind considerată ca prea puțin decorativă pentru scopul ce-l avea. Ressu pictase cortina după o schiță pe care o mărise intensificînd armonia prin accente puternice de verde, ocru și ultramarin. Dacă tonalitățile erau mai atenuate pe suprafața redusă a schiței, pe dimensiunile mari ale cortinei apăreau prea metalice. Totuși, cortina avea frumoase



Peisaj

calități compoziționale, reprezentînd nunta lui Făt-Frumos, ce se desfășura într-un alai somptuos de figuri legendare.

—Cu acest prilej, mulți s-au solidarizat cu Ressu împotriva oficialității care a ordonat înlăturarea cortinii. Tonitza a scris un pamflet în favoarea lui Ressu¹, din care extragem următorul portret al pictorului:

«Cu masca lui iradiantă — masca unui cabotin genial, ori a unui nunțiu papal—Ressu se strecoară prin lume sprijinindu-și flegma pe cele două picioare paranteze și pe încrederea, prost deghizată, a talentului său de granit...»

În adevăr, Ressu avea momente de cutezanță, dar și momente de descurajare și de îndoială, din care se refăcea însă.

Asistînd la cabala pe care i-o preparaseră din cauza cortinei unii concurenți mai puțin talentați, am simțit o atracție pentru artistul necăjit și într-o bună zi l-am rugat să facă portretul tatălui meu. Pictarea acestui portret și al altora din familie, mi-a dat prilejul să-mi dau seama de procedeul tehnic al artei lui Ressu. Desenul în tuș pe care-l executase artistul pentru portret era atît de expresiv și impresionant, încît s-ar fi putut lipsi de culoare. Cînd Ștefan Popescu l-a văzut a rămas înmărmurit, iar Teodorescu-Sion care, de obicei, era vorbăreț, a tăcut și a plecat copleșit.

¹ « Flacăra », 30 iunie 1922.



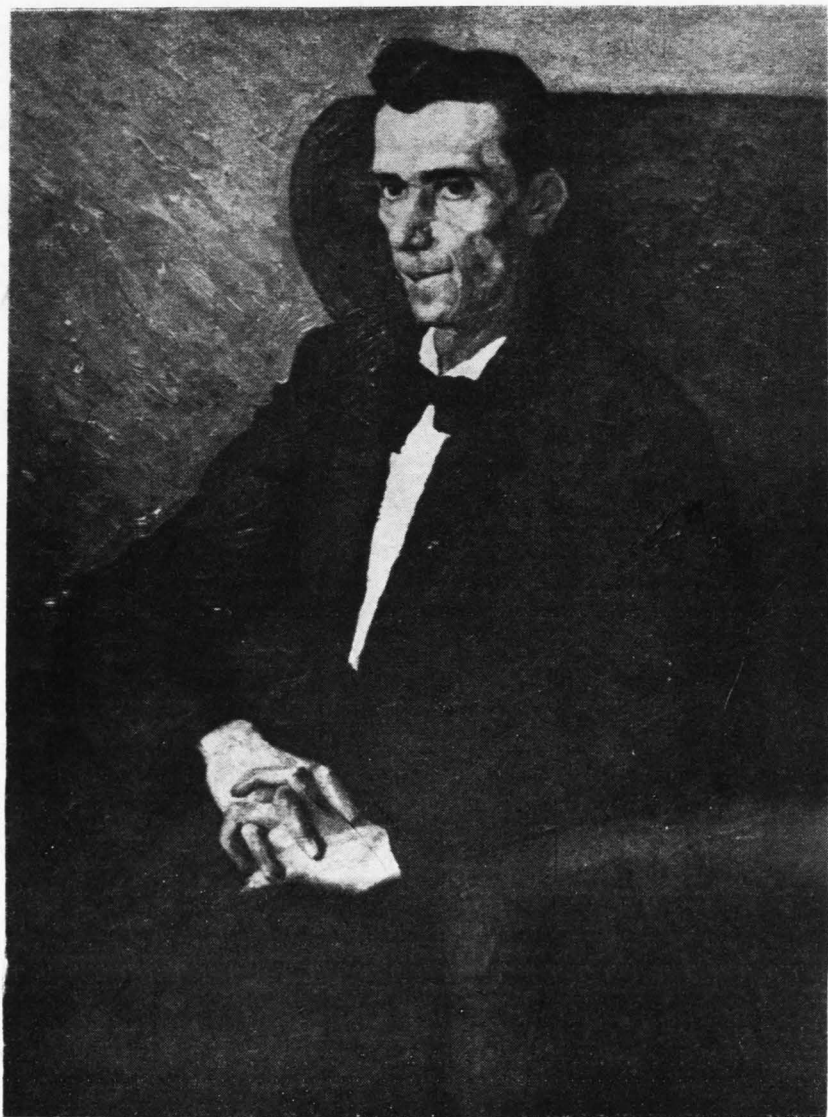
Odihnă pe câmp

Nu aveam pe atunci experiență suficientă și curajul ca să opresc desenul și să rog pe artist să-l treacă pe altă pânză pentru a desăvârși portretul în ulei. Reamintindu-i artistului după 30 de ani alternativa în care mă aflam atunci, Ressu a recunoscut că deși a reușit portretul în ulei, a pierdut însă desenul care era unic.

Tot din acea epocă și cu vădite calități plastice și fizionomice e portretul lui Ion Brezeanu, pozînd în rolul lui Ion din «Năpasta». Portretul pictoriței Nina Arbore e ținut în armonii clare, din care se desprinde însă o predilecție pentru planuri mai abstracte. Din această fază e remarcabil autoportretul pictorului șezînd în profil, îmbrăcat în gri-verde și cu o vestă galben-ocru; expresia figurii reiese dintr-o armonie de tonuri mai calde.

În acea vreme (1925), Ressu obține catedra de profesor de pictură la Școala de arte frumoase, unde caută să infiltreze în spiritul elevilor săi o disciplină mai pronunțată a formei, un interes pentru compoziție, preocupări care slăbiseră în acea școală. Deoarece elevii nu arătau la început o atracție pentru compoziție, Ressu a înființat premii săptămînale în acest scop, plătindu-le din salariul său. Clasa lui Ressu se deosebea de celelalte prin caracterul formelor închegate în care se exprimau elevii săi.

Pe cînd picta portretul meu (1927), abordam discuții estetice cu dînsul. Nimeni dintre artiștii noștri nu mi-a vorbit cu atîta pasiune, cu atîta convingere și competență despre Ingres și David ca dînsul. El s-a ridicat prin unele



Pictorul Luchian

portrete la nivelul acestei școli. Între moderni el avea afinități pe atunci cu elvețianul Hodler, al cărui desen era ca și al lui Ressu, tăios și constructiv. Uneori obsesia desenului mergea pînă într-acolo la Ressu, încît, după ce termina un portret, desena chiar semnătura, pe care o întărea apoi din culoare.

El de obicei nu ataca forma din culoare, ci o desena și apoi o modela grijuliu, dar uneori cînd se exprima spontan din culoare, reușea. De pildă portretul sculptorului Medrea în uniformă, portretul copilului său cu căruciorul în mîna și unele peisaje din comuna Noua etc.

În anul 1928, Ressu expune la Salonul oficial un măreț nud, în care abundă calitățile sale plastice. Stilul lucrării se impune prin caracterul desenului eliberat de orice amintire.

Cîteva desene-studii în vederea unor picturi de portrete și nuduri sînt dintre cele mai fericite exemplare ale școlii romînești, ele ridicîndu-se prin stil și monumental la înălțimea maeștrilor contemporani universali.

În vara anului 1925, Ressu reia compozițiile sale cu teme rustice, întrerupte cu prilejul primului război mondial. Pleacă în regiunea deluroasă a Mehedinților, în satul Ilovăț, de unde ne aduce studii și compoziții de țărani, dintre care cea mai remarcabilă e compoziția cosașilor în odihnă. În arșița miezului unei zile de vară, patru țărani, dintre care unul mai bătrîn, șed, osteniți de muncă, pe un ma'dăr de snopi de grâu, lângă un pom. În spațele lor apare o femeie ce le aduce merinde. În planul din fund, se vede un alt cosaș care se îndreaptă în direcție opusă mergînd spre satul din fund. Această din urmă figură, este unul din elementele perspectivei ce se desfășoară în adîncime, pînă dincolo de linia dealurilor din zare. Contrastele între lumină și umbră sînt mai puternice, iar paleta e mai redusă ca în perioada sa de la Vlaici, cînd abundau accente de albastru cobalt și unele tonuri calde.

După 23 August 1944, datorită prefacerilor sociale ce au reclamat o pictură cu conținut corespunzător, Ressu se găsește în elementul său.

În anul 1952 el pictează o compoziție cu țărani care semnează pentru pace. Ca viziune plastică e același Ressu: ferm ca linie, monumental în formă, sobru în armonii.

Arta lui Ressu de la primele sale începuturi a găsit în Tudor Arghezi un admirator care spunea că « Ressu rupe cu pensula priveliști brute și oameni stîncoși »¹. În fața unor tablouri de Ressu ca de pildă « La arat », cu acel peisaj abrupt în care un țăran viguros înfinge plugul adînc în țarină, simt o corespondență între Ressu și poetul care a scris versurile:

Prin rîpi și gropi adînci
Suite de bătrînii mei pe brînci
Și care tinăr să le urci te-așteaptă
Cartea mea, fiule-i o treaptă
.....
.....
Ca să schimbăm acum întîia oară
Sapa-n condei și brazda-n călimară
Bătrînii-au adunat printre plăvani
Sudoarea muncii sutelor de ani.

Arta lui Ressu, prin viziunea sa adînc realistă, a imprimat în pictura romînă un caracter și un stil ce n-au rămas fără ecou în arta unora dintre contemporani.

КАМИЛ РЕССУ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Статья, посвященная Камилу Рессу, является обзором главных моментов жизни и деятельности художника. Главное внимание автор статьи уделяет характеристике колорита и пластике картин этого художника, живопись которого автор называет «суровой и мятежной», тесно связанной с социально-прогрессивным мировоззрением.

Сегодня искусство Рессу считается классическим, а художника бесспорно следует считать одним из предвестников социалистического реализма в румынской живописи.

¹ « Facla », 15 ianuarie 1913.

CAMIL RESSU

(RÉSUMÉ)

Cet article à l'hommage de Camil Ressu représente un aperçu sur les principaux moments de la vie et de l'activité de l'artiste. Il s'applique principalement à caractériser la vision plastique, et le sens de la couleur de ce peintre que l'Auteur qualifie de « vision âpre et émouvante », étroitement liée à des convictions sociales progressistes.

Aujourd'hui, l'art de Camil Ressu est considéré classique et ce peintre demeure, incontestablement, l'un des précurseurs du réalisme socialiste dans la peinture de notre pays.

ASPECTE ALE CARICATURII POLITICE ROMÎNEȘTI ÎN SECOLUL AL XIX-lea¹

de AMELIA PAVEL

De la originile ei, caricatura a apărut ca un mijloc de a identifica, uneori cu spirit și finețe, cu amărăciune și sarcasm alteori, relele și viciile de tot soiul; ca un mijloc de critică făcută cu scop educativ și moralizator.

La noi în țară, primele manifestări de satiră în arta plastică pot fi semnalate în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, în frescele bisericesti care tratează tema « Judecării din urmă ». Ici și colo, se întrezăresc în unele scene ale acestor picturi religioase proteste cu privire la orînduirea socială a vremii. De multe ori, aceste proteste sînt exprimate într-un limbaj foarte apropiat de sublinierea caricaturală.

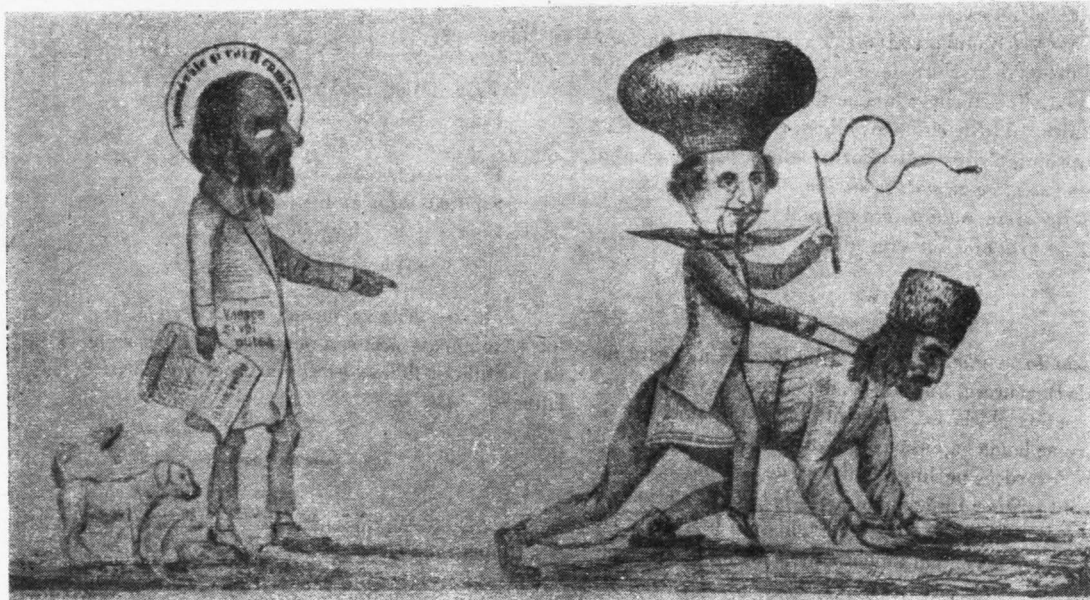
O dată cu procesul de laicizare a artei plastice, au început să apară în primele decenii ale secolului al XIX-lea și unele desene satirice privitoare la evenimente din viața politică sau culturală a țării.

Despre o caricatură politică, în întreaga accepțiune a cuvîntului, puternic răspîdită în toate straturile populației, nu se poate însă vorbi pînă în momentul apariției presei umoristice al cărei caracter este înainte de toate politic, combativ.

Vechile calendare populare, cu suplimentele lor atractiv denumite « magazii de petrecere », care apăreau atît în Țara Romînească, cît și în Moldova și Transilvania, tipăreau povestiri comice, sfaturi cu haz, anecdote, însoțite cîteodată de ilustrații. Temele umoristice prezentate în aceste calendare erau inspirate mai ales din viața clasei burgheze în ascensiune. Tonul general al acestor teme era, de cele mai multe ori inofensiv, superficial, de simplu amuzament.

Cele mai vechi periodice umoristice au apărut în 1859. Ele sînt: « Spiriduș », apărut la București sub redacția lui Orășanu; « Nichipercea » care a apărut tot la București, timp de 20 de ani în continuare, luînd după 1866 numele de « Ghimpele » înfruntînd tot soiul de vicisitudini și condiții vitrege și « Țîntarul » lui C. A. Rosetti. În Moldova, debutul foilor umoristice este mai tardiv; prima vede lumina tiparului la Iași, în 1861; este vorba de « Bondarul ». În schimb calitatea revistei, din toate punctele de vedere: conținut al articolelor, desene, text, tipar, hîrtie, este superioară celor din Țara Romînească.

¹ Comunicare prezentată în sesiunea secției a VI-a a Academiei R.P.R., iunie 1955.

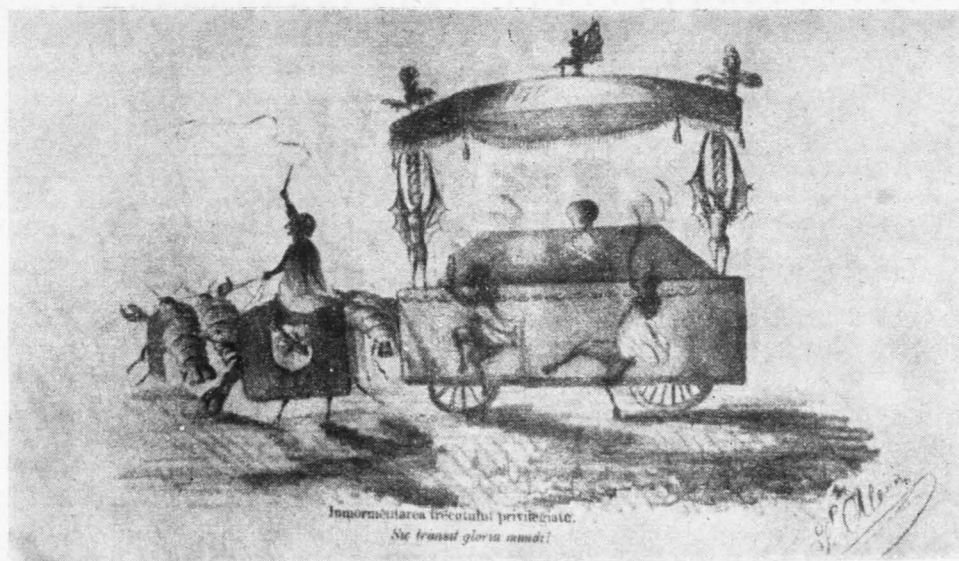


« Clasele societății »



« Boierii »

Unirea Principatelor, obținută cu atîta greutate de continuatorii tradiției de la 1848, stîrnise încă înainte de înfăptuirea ei deplină un puternic curent de adversitate printre marii boieri latifundieri, înspăimîntați de eventuala pierdere a averii și privilegiilor. Îndîrjirea adversarilor Unirii se manifesta nu numai printr-o opoziție fățișă, dar și prin cereri de ajutor și intervenții, adresate « Înaltei Porți » împotriva « celor care pregătesc turburări », după cum se exprimă în plîngerea sa Toderiță Balș, caimacam, mare boier separatist, a cărei soție, cucoana Catinka, obținuse după moartea soțului ei 2 000 de galbeni pensie ca răsplată pentru fidelitatea familiei față de sultan, sau caimacamul Ștefan Catargiu care cerea « intervenirea legiuită » a Curții suverane împotriva « acestor nenorociri ».



K. ALEXANDER

Înmormîntarea trecutului privilegiat

Revendicările patriotice și sociale ale țărănimii și ale celorlalte pături truditoare întîmpină riposte aleatorii din partea deținătorilor de averi; ca exemplu poate fi citat răspunsul comisiei proprietarilor la cererile unor țărani: « prin expresia de răscumpărarea boierescului, care este o sofismă comunistă, se tinde în ascuns la împrumetărirea universală, fără cumpărarea și plata pămîntului, pe care computorii propunerii locuitorilor îl înțeleg proprietate comună a tuturor, precum este aerul și soarele »¹.

Intrigile duse de reprezentanții curentului separatist, caracterul lor retrograd și ridicol, au fost deseori atacate de presa umoristică în desenele satirice și caricaturile vremii, cu atît mai interesante cu cît puneau problema sub aspectul luptei de clasă.

În colecția « Nichipercea », mai ales în cursul anilor 1859—1862, în « Aghiută », hebdomadar satiric condus de Hasdeu, apărut între 1862—1863, în « Bondarul », în « Sarsailă » și în primele colecții ale « Ghimpelui », întîlnim caricaturi care tratează tema boierilor reacționari atît în privința relațiilor lor cu sultanul, cît și în legătură cu atitudinea dușmănoasă și tiranică față de țărani.

¹ Citat după Alex. Antohi, în « Reporter », 23 ianuarie 1938.

Problema țărănească putea fi socotită la mijlocul secolului trecut ca o problemă economică centrală în Principate. Ca urmare a creșterii puternice a comerțului extern de produse agricole, țăranimea a fost silită să depună eforturi suplimentare grele, care au adâncit și mai mult nemulțumirile existente. Ecoul reformelor agrare din Rusia și influența principiilor de la 1848 au sporit



« Strențe liberale »

agitația celor interesați în a-și îmbunătăți traiul ; iar evenimentele în legătură cu Unirea au nutrit din abundență nădejtile celor oprimați. Că realitatea istorică nu a corespuns așteptărilor lor, că tocmai clasa burgheză cu ajutorul căreia masele sperau să obțină o nouă poziție în viața socială, a comis actul de trădare al alianței cu clasa marilor proprietari, o dovedește reforma agrară din 1864, care, sub pretextul unor reforme substanțiale în relațiile dintre boieri și țărani, nu modifica în realitate decât puține din nedreptățile care apăsau munca agricolă.

În tot cursul anilor 1859—1865 și chiar mai târziu, tema cea mai frecventă a desenului nostru satiric este problema țărănească, confirmându-se astfel strînsa legătură a acestui gen de artă cu actualitatea, precum și combativitatea lui specifică. Varietatea de forme sub care este prezentată tema țărănească, întotdeauna în directă legătură cu tema boierilor, arată că problemele au fost, cu toată complexitatea lor, în bună parte just înțelese de caricaturiștii timpului. Să luăm în primul rînd acele caricaturi care înfățișează fără ocoluri condițiile brutale de muncă ale țăranului, poziția lui înjositoare în societate.



H. DEMBITZKI

Spectrul lui Brătianu

Vom întîlni astfel în « Bondarul », o caricatură intitulată « Circulara-Monitorul nr. 13 »¹. Textul ei sună: « Cu ce se menține legătura socială între proprietar și locuitor ». Un boier cu ișlic, avînd capul puternic caricaturizat, ține într-o mîină un bici și într-alta un laț, prins cu celălalt capăt de gîtul unui țăran, silit să cosească fînul. Elementul pe care e pus accentul satiric este ișlicul boierului, mult disproporționat față de restul corpului adică tocmai pe insigna tagmei boierești. Caricatura nu e semnată. În această privință situația este aceeași ca în revistele umoristice din Țara Romînească; în timp ce redactorii și autorii textelor își fac o glorie din publicarea numelui lor, desenatorii caricaturilor rămîn în anonim, cu excepția lui H. Trenk, care semnează unele din litografiile publicate în « Aghiuță ». Pînă în 1864, cînd Karl Alexander va scoate revista « Șarivari romînu », în întregime ilustrată

¹ « Bondarul », nr. 14, 23 iulie 1861, p. 81.



de el, nu întîlnim semnături pe caricaturile din periodice. Numai anumite indicații indirecte ne permit să atribuim unele din litografiile publicate în « Nichipercea » și « Sarsailă », lui H. Trenk.

« Aghiută » a lui Hasdeu, revistă la care a colaborat, ca desenator, H. Trenk, tratează și ea această temă a exploatarei țaranului. Aici întîlnim o caricatură în care boierul șade călare pe un țaran cu lanțuri la picioare, și îl mîină cu biciul, ca pe un animal. Textul explicativ ne lămurește că este vorba despre « clasele societății ». Această stare de lucruri e privită cu indulgență de C. A. Rosetti, înfățișat cu capul înconjurat de o aureolă de sfînt, pe care scrie : « luminează-te și vei fi ca mine ». Caricatura este executată cu umor, dar fără prea multă îndemînare ; dacă expresia capetelor e vie și dă impresia realității, trupurile au o rigiditate neplăcută.



H. DEMBITZKI

« Destul ! Ajunge ! »

Frământările maselor rurale în legătură cu reformele așteptate silesc guvernul Barbu Catargiu să aducă, la 25 martie 1862, în discuția Adunării Naționale proiectul de lege al Comisiei centrale cu privire la rezolvarea problemei țărănești. Dezbaterile înfocate în urma discursului lui Kogălniceanu, care se situase pe poziția apărării intereselor celor mulți, reeditau vechile dezbateri din divanurile ad-hoc, în legătură cu aceeași problemă, desfășurate sub semnul unui antagonism între «clasa boierească a proprietarilor și cea țărănească a muncitorilor»¹.

Aducerea proiectului în Adunare a dat la iveală surprize de mari proporții în legătură cu atitudinea unor foști revoluționari de la 1848. Atît Ion



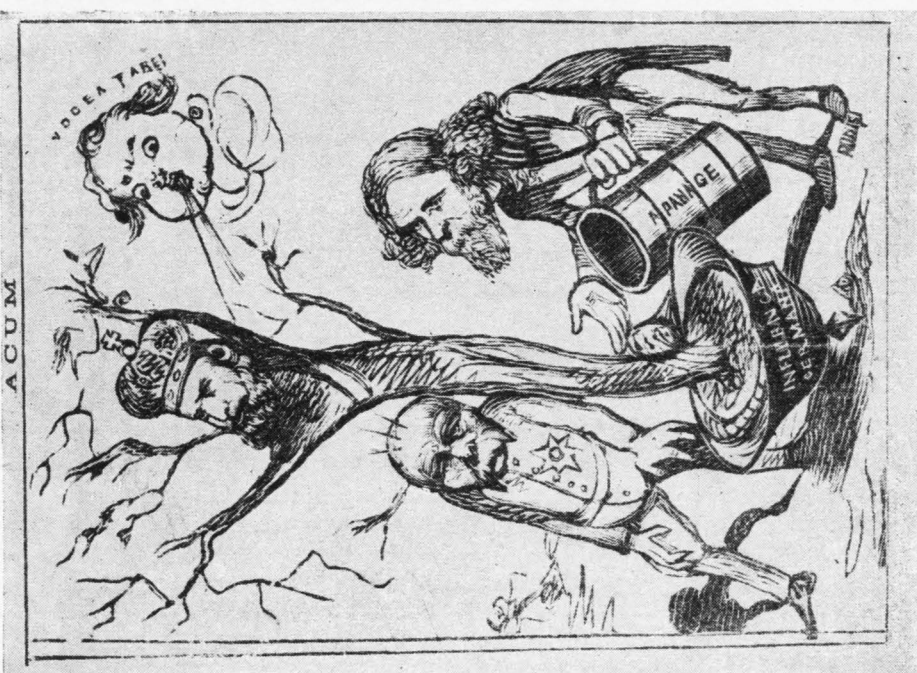
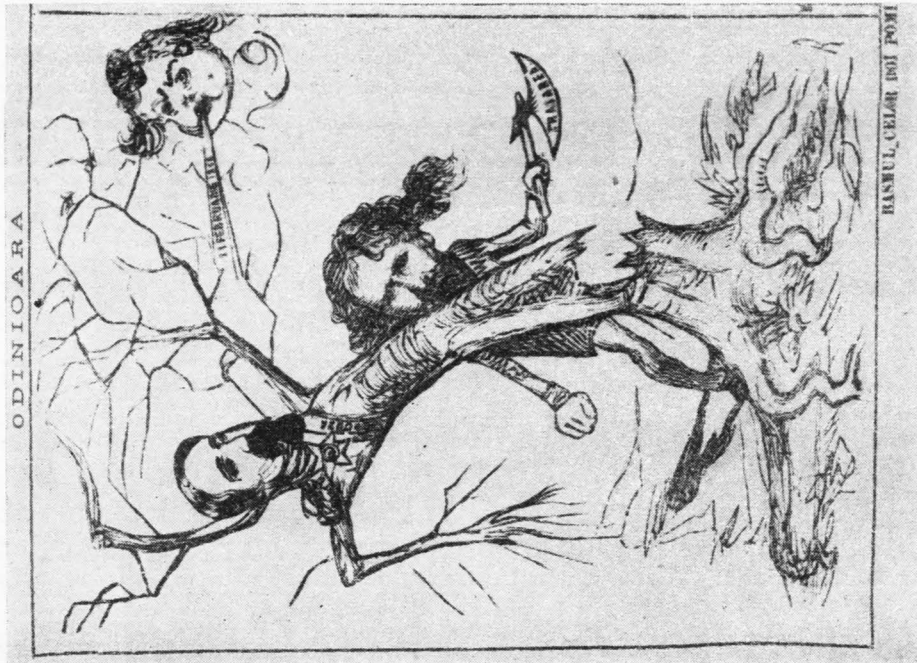
«Joculŭ d'a mincia»

Brătianu, cît și C. A. Rosetti își dăduseră demisia din Adunare încă în ajunul marilor dezbateri cu privire la chestia rurală, pentru a nu fi nevoiți să ia o poziție precisă într-o problemă în care principiile emise de ei nu se potriveau deloc cu interesele lor de clasă.

În 1863, în ședința Adunării din 11 februarie, Ion Brătianu spunea: «a intrat în capul țăranului că tot răul de care suferă țara este proprietarul. Dacă bate piatra, dacă plouă broaște, cauza este că proprietarii au proprietăți. De aceea am zis capului statului, cînd eram la guvern, să nu atingem chestia proprietății; să căutăm întii a înfrăți spiritele, a lumina pe ambele părți»². Nu este de mirare că, aducînd la lumină asemenea opinii, Ion Brătianu a devenit o pradă favorită pentru caricaturiștii timpului. Dar nici C. A. Rosetti

¹ A. D. Xenopol, *Istoria partidelor politice*, București, 1910, p. 558.

² *Ibidem*, p. 439.



« Odinioară și acum »

nu a fost crușat. El și-a început în acest sens cariera ceva mai devreme — încă din 1862 — în timp ce Ion Brătianu a început a fi atacat abia în 1866, după aducerea în țară a lui Carol I.

Nu este periodic umoristic apărut între anii 1860—1880 care să nu fi exploatat din abundență, în caricaturi, fizionomia lui C.A. Rosetti. Începînd cu revista «Aghiută», Rosetti, supranumit «Berlicoco» este înfățișat sau ca un oportunist¹, care vrea să se pună bine atît cu democrației, cît și cu aristocrației, sau ca flecar, teoretician de vorbe goale. În «Satyrul», a doua revistă umoristică a lui Hasdeu, care, sub numele de Wang-Po-Ki, semnează și ilustrația revistei, există o planșă² intitulată: «Istoria unui om mare» text și caricatură de Hasdeu, care face aluzii vădite la C.A. Rosetti, fără a-i utiliza însă portretul. Textul e spiritual iar desenele așîderea, deși vădesc pe alocuri o atitudine pătimașă și care trece dincolo de adevăr.

«Ghimpele», prin creionul lui I. Dembiński, nu-l crușă nici el pe fostul pașoptist, însă revista umoristică «Scrînciobul» este cea care conține cel mai bogat repertoriu de caricaturi antirosetiste. Temele preferate de «Scrînciobul» sînt tot oportunismul politic și inconsecvența lui Rosetti.

Mai ciudate apar atacurile la adresa lui Kogălniceanu, a cărui atitudine politică nu justifică acuzațiile aduse în aceeași presă satirică, acuzații uneori destul de grave. Dacă de pildă inofensiva litografie: «Înainte de a fi ministru și după ce a fost ministru» de Karl Alexander³, putea să aibă caracterul unei simple tachinerii politice, altele, ca de pildă caricatura publicată în «Ghimpele»⁴, în care Kogălniceanu, în chip de urangutan cu cap de om stă într-o grădină, lingă un strat de flori și spune: «frumoase flori, dar ce-mi pasă? Nici nu le-am semănat, nici nu le-am udat, le pot dar rupe» — florile fiind simbolul libertăților constituționale și al drepturilor cetățenești — presupun acuzații grave aduse personajului satirizat. Este neîndoielnic că atitudinea violent antiliberală a periodicelor lui Orășanu și a altor periodice a avut la bază, dacă ținem seama de caracterul luptei politice din acele vremuri — caracter de care vorbește în termeni atît de aspri Eminescu — complicități și calcule politice diverse și că prin urmare nu putem atribui caricaturiştilor timpului, deși curajoși și combativi, intenții absolut limpezi și întotdeauna perfect conștiente de scopul urmărit. Este însă adevărat că acești caricaturişti au avut o viziune critică ascutită a evenimentelor și că au dibăcit cu perspicacitate punctele cele mai reprobabile din activitatea partidelor și a conducătorilor politici ai țării.

Caricaturile deseori pătimașe la adresa lui Kogălniceanu arată însă că orientarea și criteriile de selecție politică ale colaboratorilor presei satirice nu erau întotdeauna cu totul juste, deși, așa după cum reiese din articolul publicat de cercetătoarea bulgară Tatiana Silianovska Dimitrova⁵, Orășanu, redactorul lui «Nichipercea» și ulterior al «Ghimpelui», specialist în publicațiile de acest fel, a făcut parte dintr-un cerc de activitate politică progresistă. Acest cerc se afla în strînsă legătură cu emigranții politici bulgari — prin

¹ «Aghiută», nr. 11, 12 ianuarie 1864.

² «Satyrul», nr. 16, 5 iunie 1866.

³ «Șarivari romînu», nr. 6, 7 februarie 1865.

⁴ «Ghimpele», nr. 13, 24 noiembrie 1868.

⁵ «Studii», nr. 4, oct. — dec. 1949, p. 90 — 104.

Hristo Botev — și cu emigranții politici ruși și polonezi, printre aceștia Dembitzki, caricaturistul.

Personalitatea politică centralizatoare a atacurilor aduse partidului liberal și care a oferit desenatorilor posibilitățile unui larg câmp de desfășurare satirică a fost Ion Brătianu. Se poate afirma că pentru cetățeanul care și-a căpătat instrucția pe băncile școlii burgheze și a învățat istoria din manualele apărute între cele două războaie, descoperirea nenumăratelor desene satirice îndreptate împotriva lui Ion Brătianu, violența lor demascatoare, abuzurile



DEMBITZKI

«Cina desfrînaților»

ce i se pun în sarcină și acuzațiile ce i se aduc, au un caracter uluitor, dacă ținem seama de faima și aureola pe care i-o crease o falsă istorie.

Primele caricaturi îndreptate împotriva lui I. Brătianu încep să apară după 1866, adică după înlăturarea lui Al. I. Cuza și aducerea în țară a lui Carol de Hohenzollern, evenimente la care contribuția lui I. Brătianu a fost hotărâtoare.

Printre cele dintâi caricaturi antibrătieniste este cea apărută în «Ghimpele», intitulată «Strențe liberale»¹. Brătianu ține în mână un steag tricolor pe care scrie: «1848, libertate, egalitate, fraternitate». Steagul e în zdrențe. Textul litografiei sună: «În dar am luat, în dar dămu». Din nefericire conținutul de idei al acestei caricaturi nu se bucură de o realizare artistică corespunzătoare; lucrarea, nesemnată, este slabă, conturul neprecis, inexpressiv,

¹ «Ghimpele», nr. 44, 28 noiembrie 1867.

fad. Tot în «Ghimpele»¹, apar două caricaturi de Dembitzki, atacînd «atotputernicia» lui Brătianu, tendința lui de a monopoliza puterea. Guvernul liberal din 1867, în care Brătianu participase ca ministru de interne și de finanțe, adusese, cu toate înlocuirile operate în sînul guvernului, profunde nemulțumiri în mase, astfel că la sfîrșitul anului 1868, liberalii au trecut în opoziție. Una din aceste caricaturi înfățișează pe cei care sperau, cu ocazia numeroaselor



«Copacul dinastiei»

căutări de formule guvernamentale dintre anii 1868—1870, să intre în guvern, dar care erau terorizați de spectrul omniprezent al lui Brătianu, rival atotputernic (între ei P. P. Carp și Gr. Cantacuzino, pe atunci membri ai «junei drepte»).

Încă din primii ani de domnie ai lui Carol I, unii caricaturiști au publicat ilustrații edificatoare, în legătură cu mentalitatea și spiritul în care era pri-

¹ «Ghimpele», nr. 11, 10 noiembrie 1868 și nr. 19, 19 ianuarie 1869.

vită întemeierea dinastiei. Găsim mai multe exemple în «Ghimpele»¹. Astfel, întâlnim două caricaturi, semnate de K. Alexander, în mod aluziv antidinastice; deocamdată sub o formă indirectă și oarecum discretă.

Caricatura antidinastică propriu-zisă începe însă în anul 1870, influențată direct de evenimentele din Franța. Dovadă că așa stau lucrurile, este faptul că în 1871 sînt mai numeroase caricaturile antimonarhice în general, care atacă însuși principiul regalității și fac o propagandă fățișă pentru republică².

Dinastia din România se află în impas. Concesionarea construirii căilor ferate de către Stroussberg în 1868, cointeresarea domnitorului în această bănoasă afacere, complicațiile și neregulile ivite, agită spiritele impo-



«Vînătorul»

triva lui Carol I. Unii partizani ai lui Cuza Vodă încearcă să reia tratativele cu fostul domnitor, în timp ce Carol publică o scrisoare în «Allgemeine Augsburger Zeitung», la 15 ianuarie 1871, prin care își exprimă nemulțumirile față de poziția politică în care este pus. Toate aceste împrejurări adîncesc iritația din țară, fac ca polemicile din presă și discursurile din Parlament să fie tot mai aprinse.

Aceste evenimente politice s-au oglindit cu multă fidelitate în caricaturile timpului. Afacerii Stroussberg, «Ghimpele» i-a închinat serii întregi de litografii; cele mai multe însă, din punct de vedere artistic, nerealizate. Și în «Sarsailă» apar în 1871 cîteva compoziții cu același subiect; îndrăznețe, dar lipsite de calități artistice.

¹ «Ghimpele», nr. 3, 25 iulie 1866 și nr. 49, 8 ianuarie 1868.

² Ibidem, nr. 31, 30 august 1870; nr. 33, 13 septembrie 1870; nr. 51, 18 ianuarie 1870.

În perioada în care caricaturile antidinastice apar în «Ghimpele» revista are drept colaborator permanent pe Dembitzki; de cele mai multe ori ele apar însă nesemnate. Motivul e desigur ușor de înțeles. De altfel, în numărul 5/1871 al «Ghimpelui», apare o înștiințare a redacției, lămuritoare în această privință.



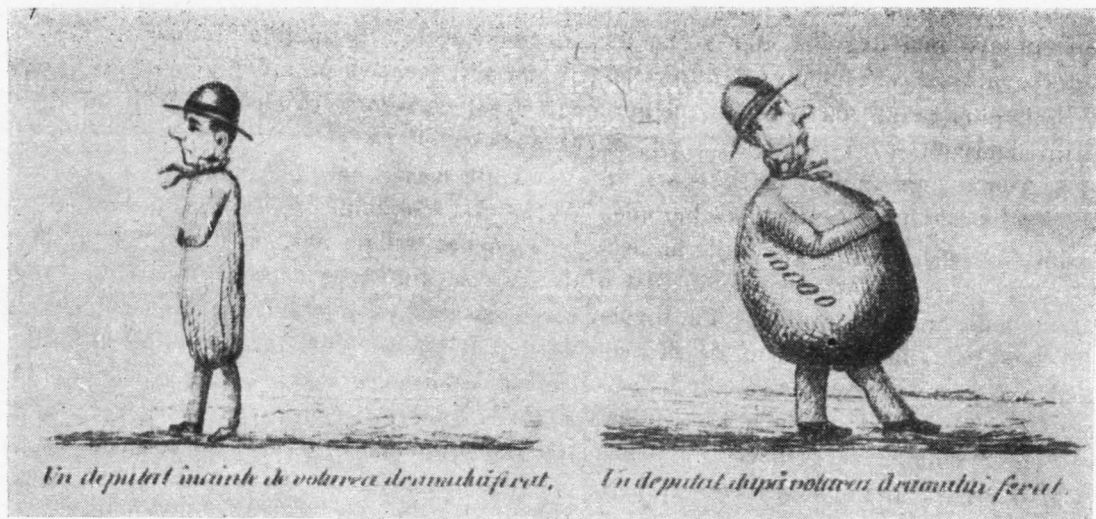
« Suvenirii istorice »

« Precum ca să se știe

Desenatorul caricaturilor noastre refuză de a mai desena d-aci înainte unele chipuri simandicoase care ar avea asemănare cu oarecari înalte personaje.

Aceasta ne oprește de a putea da în numărul de azi gravuri în spiritul ziarului nostru».

Înainte de această înștiințare, Dembitzki nu se sfia să prezinte figura domnitorului cu cea mai mare asemănare posibilă; de obicei nici nu considera



H. TRENK

« Deputatul »

măcar necesară exagerarea trăsăturilor. Singurul element caracteristic folosit era dimensionarea foarte redusă a staturii personajului regal în comparație cu celelalte.

După admonestația primită din partea autorităților, autorul introduce o modificare. În locul fizionomiei domnitorului, el folosește în compozițiile lui o maimuță, care poartă uneori pe cap un coif prusac.

În general, viciile atacate de caricaturile antidinastice ale timpului sînt în primul rînd slugărnicia miniștrilor în fața dinastiei, jefuirea țării, risipirea banilor publici ¹.

În 1872 întîlnim ilustrații în care antidinasticismul capătă un caracter mai activ; caricaturi care îndeamnă fățiș la acțiune. Între acestea, de mai bună calitate este litografia în care un țăran, cu un topor în mînă, se pregătește să doboare copacul putrezit al dinastiei ².

O altă grupă de caricaturi inspirate de principiile revoluționare ale Comunei din Paris tratează problema sub un aspect mai general. E vorba de « Republică »: înfățișată fie sub forma unei femei care poartă o bonetă frigiană și sperie pe monarhii Europei, fie sub forma unei stele care strălucește pe cer, sau a unui vîntător care suflă din corn, alarmînd animalele sălbatice (adică monarhii) ³. O foarte reușită lucrare cu aceeași temă, intitulată « Suvenir istorice » întîlnim tot în « Ghimpele » ⁴. Aici problema este prezentată cu mult umor, sub aspectul ei istoric: sub nici o domnie românul n-a dus-o bine, pățind rele fel și chip dar, « acum sub Carol I, avem și noi căpătîiu »; imaginea reprezintă pe romîni înhămați la plug și mînați cu biciul de un ofițer prusac.

Dacă aruncăm acum, în urma trecerii în revistă a temelor predominante în caricatura anilor 1860—1880, o privire generală asupra caracterului dese-

¹ « Ghimpele », nr. 20, 18 iunie 1870; nr. 35, 19 septembrie 1871; nr. 23, 5 iulie 1870; nr. 19, 7 iunie 1870,

² Ibidem, nr. 13, 14 mai 1872.

³ « Bobîrnacul », nr. 8, 28 ianuarie 1879.

⁴ « Ghimpele », nr. 19, 30 mai 1871.



K. ALEXANDER «Rostul constituției»



K. ALEXANDER «Boierul și țărani»

nului satiric în această perioadă, constatăm că el păstrează un caracter popular prin nivelul accesibil al lucrărilor.

În general, în această epocă lucrările apar nesemnate. E vorba aici de prudența desenatorilor, dar și de o anumită mentalitate specifică timpului; după anul 1880 încep să apară tot mai deseori semnături în josul paginilor cu caricaturi.

Totuși și în această perioadă de anonimat al caricaturii au existat câteva nume care trebuie pomenite. În unele cazuri e vorba de artiști de profesie, în altele nu. Unii s-au ocupat exclusiv cu caricatura, alții au lucrat diferite genuri de artă. Primul dintre artiștii cu renume care s-au ocupat cu caricatura a fost pictorul Henric Trenk.

Din 1859 avem date sigure despre activitatea lui în București, unde desena caricaturi volante și colabora la «Spiriduș», «Nichipercea» și «Țîntarul». Într-un articol publicat în «Naționalul»¹, C. D. Aricescu ia apărarea lui Trenk în legătură cu o caricatură volantă executată de acesta: «Întîmplările lui Vasile Cîrnațu». Din pricina unor aluzii satirice la adresa arendașilor de moșie, prefectul de poliție îi interzisese lui Trenk difuzarea caricaturii, amenințându-l că-l trimite în judecată sau îl expediază peste graniță. «Este oprită circularea unei asemenea secături» glăsuiește interdicția agăi. Situația lui Trenk, cu patru copii, pe care cu greu îi întreținea, căci îi lipsea «lucrul seriosu», nu-l înduplecă pe prefect. Pentru a-l ajuta pe Trenk, Aricescu îl recomandă ca profesor de desen: «penelul acestui artist spiritualu poate fi de un însemnătoru folos junilor și damicelleloru, ce au gust și aplicare pentru această frumoasă artă». Trenk a atacat temele favorite ale timpului, mai ales tema boierilor, cu îndrăzneală și ingeniozitate. Primitivismul desenului țepăn și ai compoziției sărăcăcioase sînt compensate la el, ca și la alți înaintași ai caricaturii românești, prin bogăția de idei a conținutului și noutatea acestui conținut.

Un caricaturist cu o activitate îndelungată și foarte susținută a fost E. Dembitzki. Polonez de origine, născut în 1830, el a venit în țară ca emi-

¹ «Naționalul», nr. 92, 29 octombrie 1859, p. 368.



Din fabulele lui Esop

grant politic, după revoluția poloneză din 21 ianuarie 1863¹. A fost în legătură cu Hristo Botev și prin el, cu Dobrogeanu-Gherea și Zubcu Codreanu, participând astfel la începuturile mișcării socialiste la noi în țară. Această împrejurare explică formația lui ideologică și curajul cu care s-a avîntat în caricatura politică și cu care a tratat problemele ei cele mai dificile și mai periculoase. Pentru a-și putea duce traiul, a funcționat ca profesor de desen și caligrafie mulți ani la rînd, (1873—1898) la un liceu din Brăila. Dar activitatea lui de căpetenie au fost caricaturile. Dembitzki a lucrat pentru revistele: «Asmodeu» (1871—1872), (circa 200 caricaturi), «Ghimpele» (1866—1872), «Daracul» (1869—1872), «Scrînciobul» (1868—1869), «Sarsailă» (1871), «Viespea» (1868). În comparație cu caricaturile mai vechi, litografiile sale pot fi înregistrate ca un pas înainte. Compozițiile simple și anemice ale predecesorilor lui se prefac la el în compoziții cu multe personaje, cu mișcări și accente violente. Totodată se observă la Dembitzki și o serioasă preocupare realistă; dorința de a exprima veridic lumea înconjurătoare.

Ca și Trenk, Dembitzki a avut de suferit rigorile regimului: revista «Sarsailă» a fost oprită de poliție, iar în 1870, în urma interzicerii apariției în «Ghimpele» a unor caricaturi ale miniștrilor Tell, Crețulescu și Florescu, Dembitzki a fost gonit peste fruntarii, intentîndu-se întregii redacții, inclusiv

¹ Tatiana Silianovska Dimitrova, Pe urmele lui Botev și Dembitzki în R.P.R., în «Studii», nr. IV, oct.—dec. 1949, p. 90—104.

PECATELE LUI COGALNICEANU

pentru cari liberalii din Romania lu-eachisera din Adunare.



1. Cum a trairu sateanulu inainte de ministernulu lui Cogălniceanu !



2. In 2 maiu cum a datu Cogălniceanu cu maiulu in asupritorii satesnului;

« Pecatele lui Cogălniceanu »

Orășanu și Valentineanu, un proces penal. Activitatea bogată a lui Dembitzki a influențat, după părerea cercetătoarei bulgare Dimitrova, pe caricaturişti de mai târziu, Vincenz și C. Jiquidii.

Karl Alexander este al treilea desenator al cărui nume îl întâlnim în caricaturile anilor 1860—1870. Deși a lucrat mult, din nefericire, despre el nu posedăm date biografice; în schimb, maniera sa personală de a desena, face ca lucrările să-i fie recunoscute cu ușurință.

Fără a se putea vorbi în legătură cu el de o artă de un nivel înalt, o anumită ușurință a desenului și o plăcută degajare a mișcărilor, dau ilustrațiilor lui un caracter recreativ și facilitează eficacitatea lor politică.

Un nume important pentru caricatura secolului al XIX-lea, chiar dacă nu e vorba de un artist care să se fi îndeletnicit în mod obișnuit cu desenul, este acela al lui B. P. Hasdeu. În activitatea lui multiplă, caricatura ar putea să pară, și a și părut criticii burgheze o ocupație minimă, care nu merită a fi luată în seamă. Despre umorul lui Hasdeu, s-a vorbit adeseori. Darea lui în judecată pentru anumite manifestări exuberante ale acestui umor, poate dovedi că pentru Hasdeu umorul a fost în primul rînd un refugiu din închisoarea conformismului. Așa s-ar explica și toată regia folosită de el în prezentarea revistei « Satyrul » (1866): o asociație de chinezi care își împart sarcinile redacției — Hasdeu personal numindu-se Wang-Po-Ki.

Temele atacate de el în desene sînt tot cele ale timpului: țărani, boierii, nedreptățile sociale, garda națională, anumite figuri politice. Ceea ce însă face hazul desenelor lui sînt textele pline de spirit care

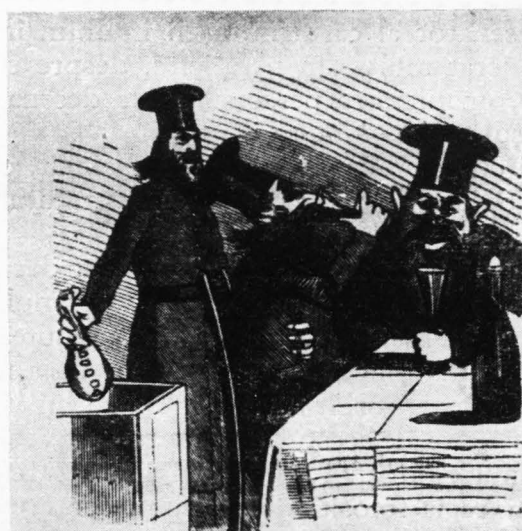
întovărășesc și explică aceste desene surprinzător de bine executate pentru un amator.

Numele lui Vincenz apare și el de mai multe ori în publicațiile umoristice ale anilor 1860—1880. Meșteșugar corect, Vincenz este însă lipsit de personalitate, iar caricaturile sale monotone nu au vioiciunea specifică genului; sînt lipsite de inventivitate și de elementul « surpriză ».

În Transilvania, după eșecul revoluției de la 1848, instaurarea dualismului austro-ungar și suprimarea autonomiei Transilvaniei au atras după ele o neîncetată agitație a naționalităților asuprite. Politica de deznaționalizare, unită cu persecuțiile de clasă pe care aristocrația și marea burghezie maghiară le practicau cu intensitate, au provocat în mase adeseori și sub diferite forme atitudini de împotrivire. Pînă în 1868 activismul a fost metoda care s-a desfășurat cu multă energie. Proteste de felul celor ridicate de Ilie Măcelariu, în parlamentul Ungariei, se integrează într-un întreg sistem de apărare împotriva avalanșelor de măsuri nedrepte. După 1868 o parte din reprezentanții burgheziei românești au socotit mai potrivită adoptarea unei politici de pasivitate, hotărînd printre altele să înceteze trimiterea deputaților romîni în parlamentul Ungariei. De fapt, la adăpostul acestei tactici, burghezia încerca să pună stavilă presiunilor izvorîte din nemulțumirile cu caracter social ale păturilor muncitoare.

În același scop, se denaturează și aspectele reale ale acestor nemulțumiri și frămîntări, punîndu-se un accent exclusiv pe problema națională. Oprimarea națională făcea parte din metodele de guvernare ale imperiului habsburgic, fiind însă de multe ori strîns împletită cu oprimarea socială. Dacă în presa ardeleană « serioasă » a timpului străbat prea puține lumini cu privire la implicațiile sociale ale problemei naționale, în presa satirică umoristică ilustrată există unele date edificatoare în această direcție.

Printre cele dintîi periodice satirice ilustrate apărute în limba romîna în Transilvania se află « Umoristulu, foaie glumétia » editată de Iosif Vulcan,



3. Cum s'a risipitu inainte de Cogalniceanu
milioanele incurse din monastiri!



4. Ce a facutu Cogalniceanu cu calugarii
greci! —



1. Intre romanii din comitatul N. N. domnesce cointielegere fratiésca.



2. Candidatul Pálincăfi intrandu in cercu, fu primitu de catra totu poporul cu achiamatiuni entusiastice.

«Umoristulu»: «Ce scriu jurnalele și adevărulu»

apoi în colaborare cu Giorgiu Ardeleanu și tipărită la Pesta între anii 1863—1866; începînd din 1867, revista poartă numele de «Gur'a satului» iar mai târziu, în 1871, își schimbă și locul apariției, mai întîi la Arad, apoi la Gherla. Dacă în primii ani de apariție ilustrațiile, ca și articolele «Umoristului» tratează cu predilecție problema națională, prezentată în concepția unilaterală și limitată a burgheziei și micii nobilimi, în numerele «Gurii satului» se întîlnesc o seamă de caricaturi și desene satirice care uneori ironizează modul de a gîndi și moravurile clasei dominante, alteori pun în evidență contrastul dintre viața de sărăcie a țărănimii și nepăsarea celor avuți; în sfîrșit cîteodată strecoară, cu multă îndemînare, în satire referitoare la problema națională, aluzii cu privire la unele aspecte ale luptei de clasă.

Dintre ilustrațiile apărute în «Umoristulu», merită a fi semnalate cîteva caricaturi referitoare la situații și personalități din Principate. «Din fabulele lui Esop»¹, litografie semnată Marasstony, reprezintă un grup de măgari travestiți în lei, cu priviri furioase și guri căscate. Textul explicativ se referă la ciocoi agresivi, dușmani ai Unirii și ai lui Vodă Cuza. Caricatura e executată cu vervă și denotă din partea ilustratorului o bună cunoaștere a meșteșugului; mișcările violente ale animalelor sînt intens sugerate prin liniile energice și contrastele puternice de umbră și lumină. Calitățile acestei caricaturi au fost apreciate și în Principate, de vreme ce la un scurt interval de la apariție — aproximativ două luni — aceeași caricatură a apărut la București în revista lui Hasdeu «Aghiuță», fără semnătură, dar și fără indicarea provenienței.

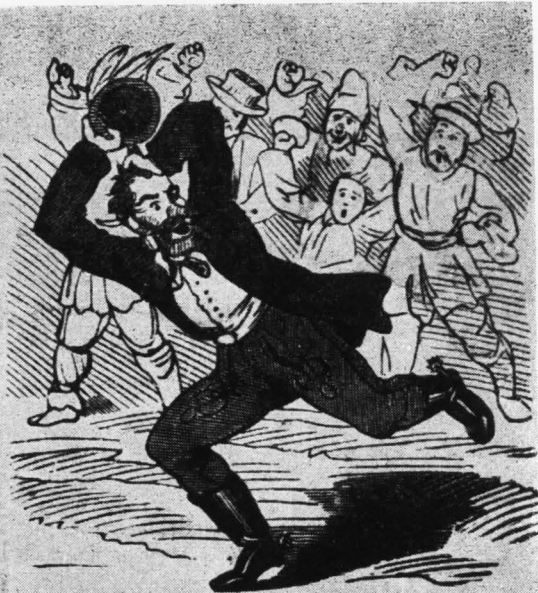
O altă caricatură este îndreptată împotriva liberalilor adversari ai lui Kogălniceanu². Ilustrația «Pecatele lui Cogălniceanu» atacă cu ironie și subtilitate atitudinea reacționară a celor care au încercat să dărîme înfăptuirile

¹ «Umoristulu», nr. 1, 1 ianuarie 1864.

² Ibidem, nr. 15, 20 mai 1867.



3. Candidatul nostru si-a rostitu program'a inaintea inteligintiei.



4. Bravulu candidat din cerculu N. N. s'abdisu de voia buna.

« Umoristulu »

Infratirea dualistica.



« Înfrățirea dualistică »

lui Cuza și Kogălniceanu și, în același timp, ia o atitudine netă față de pătura țărănească, înfățișând pe țărani necaricaturizați, ca personaje pozitive.

« Gur'a satului » adoptă în ilustrațiile publicate, sistemul personajului care simbolizează simțul critic, verva populară și spiritul de observație. Personajul poartă numele revistei și apare sub înfățișarea unui țăran român cu fizionomia isteată și privirea iscoditoare. Pus în diferite situații, acest personaj manifestă sau provoacă la alții manifestări ale unui bun simț popular, naiv dar caustic.

Ca un indiciu că autorul caricaturilor din revista pomenită înțelege să dea un anumit caracter de clasă protestelor și criticelor sale, care în aparență



Efectul vorbirii lui Macelariu produsu în diet'a Ungariei.

« De la dieta »

au numai un caracter național, este faptul că în timp ce costumul personajului simbolic și al țăranului român este în general portul simplu popular, personajele reprezentând pe unguri sînt îmbrăcate în costume luxoase și au o înfățișare arătoasă și stridentă. Pot fi citate « La Pasci »¹ « O scenă din parlamentul ungurescu »², pagina de litografii din nr. 1/1867 al « Gurii satului », « Înfrățirea, dualistică »³.

În tot cursul anului 1871, revista « Gur'a satului » publică ilustrații satirice și pe teme de politică externă : războiul franco-german în primul rînd, dar și numeroase aluzii la situația, insuportabilă pentru clasele și națiunile oprimate, din imperiul austro-ungar. Una din aceste caricaturi—Vulpea austro-ungară ținînd în bot pasărea libertății—cu textul : « Gisca este îngrășată cu

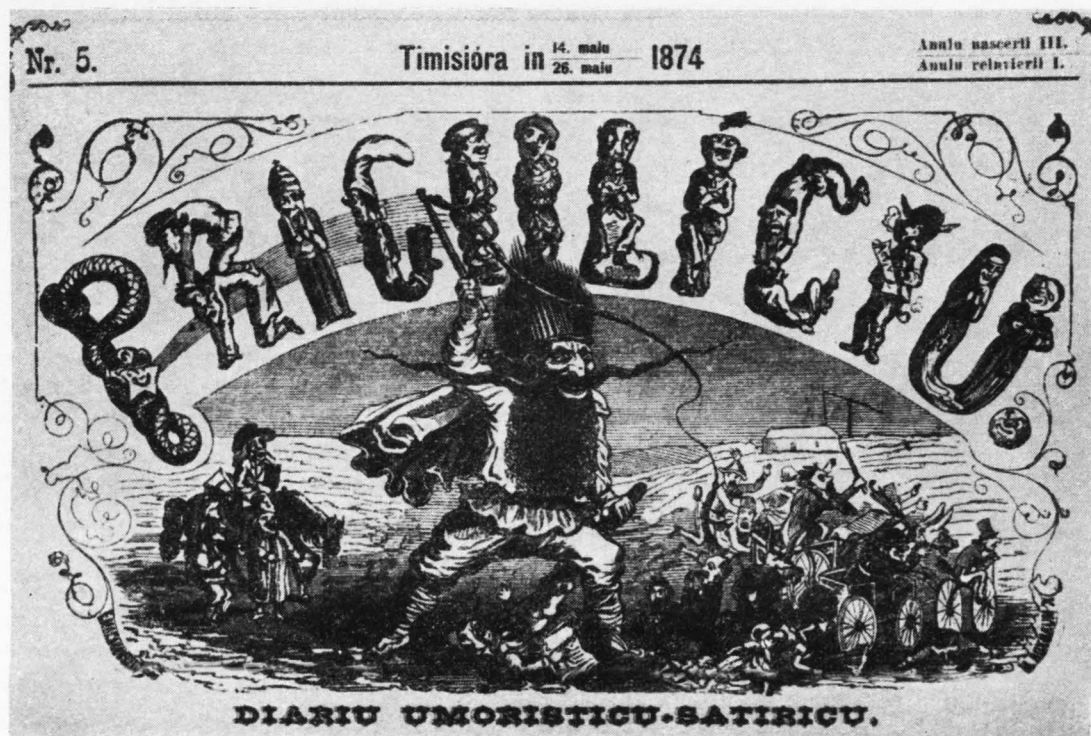
¹ « Gur'a satului », nr. 15, 13 aprilie 1867.

² Ibidem, nr. 49, 5 decembrie 1872.

³ Ibidem, nr. 19, 8^{ma}i 1873.

multe mii de sudori », este reprodusă din periodicul umoristic bucureștean « Ghimpele » și executată de Dembitzki.

Alte caricaturi, în care apar indicii că în această perioadă lupta patriotică a poporului era permanent împletită cu o critică aspră adusă orînduirii economice și sociale existente, sînt « Anul 1873 » cu legenda: « De o parte precum îl asceptamu și de alt'a parte precum elu are se fia în realitate »¹ și litografia « Acasă » scenă de gen în care un tînar declară că nu va lua în



Frontispiciul revistei « Priculiciu »

căsătorie decît o fată care « nu are cunoscînția cu conții și baronii : crediu că-mi va fi socie credințioasă »².

Ceea ce trebuie subliniat în mod deosebit la aceste ilustrații este excelența lor prezentare tehnică. Un desen viu și expresiv, o bună așezare a personajelor în grup, o gradare îndemînatică a nuanțelor și a distribuirii luminii fac ca aceste caricaturi să reprezinte un interesant capitol al dezvoltării acestui gen de artă la noi. Litografii ca « De la Dietă »³ reprezintă unul din bunele exemplare ale genului la noi.

Ca și în Principate, cele mai bune caricaturi apar în această perioadă nesemnate; totuși periodicul « Priculiciu » apărut la Pesta în 1872 și apoi între 1874—1875 la Timișoara, poartă în subtitlu numele desenatorului: E. Malahovzky și al gravorului: M. Buhbaum.

¹ « Gur'a satului », nr. 1, 2 ianuarie 1873.

² Ibidem, nr. 21, 23 mai 1871.

³ Ibidem, nr. 25, 14 iulie 1868.

Și în «Priculiciu» se observă aceleași sublinieri discrete ale unor aspecte din lupta de clasă a epocii. Cităm în acest sens «Davidu și Goliatu»¹, «Cina cea de taină»² și ilustrația care întovărășește titlul revistei în perioada de apariție la Timișoara, ilustrație care apare ca un program de activitate al periodicului.



IULIU ARDELEANU

Metode pedagogice

În ultimii ani ai veacului XIX-lea, «Vulturul», avînd ca redactor responsabil și în același timp desenator — caricaturist pe Iuliu Ardeleanu, preia tradiția satirică transilvăneană. Deschizînd primul număr al publicației în ianuarie 1892, cu cuvintele:

«Vreu să rîd de societatea ce-i numită romînească
Și nu scie romînesce să îmble și să trăiescă;
Vreu în tot locul să caut și să văd că unde-i buba!
De-i ascunsă'n întunec, de pe dînsa să iau șuba»³.

Iuliu Ardeleanu trece săptămînal în revistă diferite aspecte ale societății romînești din Transilvania, ironizînd moravurile ei, mai puțin pe cele politice,

¹ «Priculiciu», nr. 4, 7 mai 1874.

² Ibidem, nr. 12, 15 iunie 1875.

³ «Vulturul», nr. 1, 1 ianuarie 1892, p. 2.

BUNĂTĂȚILE ȘI CINSTELE,
cu cari ne daruira domnii de la putere
 in anulu 1974.



« Bunătățile și cinstele »

B i n e - i d a r ă .



Hois Lomba, cé Piroc! Trageți sermanii de voi, că
 și se nu 'mi veți ară mai mult, deórece trebuie să ve
 dau dnului fișcal, pentru vițelul care l'am dobândit
 cù procesul.

IULIU ARDELEANU

« Bine-i dară »

insistind în schimb cu predilecție asupra laturii sociale. Obiceiuri din lumea școlii « lasă-mă domnule învățător, spune un elev către profesorul care-l snopește în bățai, că mine ți-oi aduce mai multe ouă »¹, sau din viața ucenicilor și a meseriașilor², arată interesul redactorului « Vulturului » pentru lumea celor mărunți și năpăstuiți, intenția lui sinceră și curajoasă de a le lua apărarea. O dată cu acest gen de ilustrație, Ardeleanu publică însă în revista sa și o seamă de desene satirice cu caracter naționalist șovin care micșorează valoarea și semnificația politică a activității depuse de revista « Vulturul ».

Dacă încercăm să caracterizăm epoca aceasta de începuturi și de formare a caricaturii românești, cu toate limitele ei politice și artistice, trebuie să constatăm cu mulțumire că primii noștri caricaturiști n-au fost lipsiți de îndrăzneală, nici de simț critic, de combativitate sau umor. Este adevărat că de multe ori insuficiente posibilități de pregătire tehnică i-au împiedicat să atingă un nivel înalt de măiestrie. În schimb, ei au dat mereu dovadă de conștiințozitate și promptitudine în fața evenimentelor, statornicind astfel la noi temeliile sănătoase ale acestui gen de artă de mare popularitate.

РУМЫНСКИЕ ПОЛИТИЧЕСКИЕ КАРИКАТУРЫ XIX ВЕКА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Статья рассматривает период между 1850—1880 гг. как в румынских княжествах, так и в Трансильвании. Излагая главные темы карикатур эпохи, опубликованных в юмористической печати, и проанализировав по несколько работ из каждой категории, автор устанавливает тесную и постоянную связь, существующую между политическими событиями того времени и критическим, боевым, полным протеста духом художников, занимавшихся этим искусством.

В карикатурах этого времени преобладают крестьянские антидинастические и антилиберальные темы.

Если принять во внимание политическую атмосферу в соответствующие периоды творчества румынских карикатуристов, мысли изложенные в статье являются интересными и, до некоторой степени, приемлемыми.

Некоторые данные о жизни и деятельности важнейших румынских карикатуристов этого времени дополняют этот очерк, в конце которого помещен перечень карикатур, опубликованных во второй половине XIX века в Трансильвании.

QUELQUES ASPECTS DE LA CARICATURE POLITIQUE ROUMAINE AU XIX^e SIÈCLE

(RÉSUMÉ)

Cet article traite de la période de 1850 à 1880, tant dans les Principautés qu'en Transylvanie. L'exposé des principaux thèmes auxquels les caricaturistes de l'époque s'attaquent dans les lithographies publiées par la presse humoristique et l'analyse de quelques oeuvres de chaque catégorie permettent à l'Auteur de constater le lien étroit et permanent qui existe entre les événements politiques de cette période et l'esprit critique, protestataire et combatif des artistes qui se sont adonnés à cet art.

Parmi les thèmes dominants de la caricature de l'époque, citons le thème paysan le thème antidynastique et le thème antilibéral.

Rapportée à l'atmosphère politique respective, l'interprétation de nos caricaturistes est intéressante et, jusqu'à un certain point, valable encore aujourd'hui.

Quelques données sur la vie et l'activité des principaux caricaturistes roumains de l'époque viennent compléter cet essai, qui s'achève par une revue des caricatures publiées au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle en Transylvanie.

¹ « Vulturul », nr. 3, 15 ianuarie 1892, p. 5.

² Ibidem, nr. 25—26, 9 iunie 1892, p. 6.

de ION FRUNZETTI

Inceputul veacului al XX-lea a găsit, în pictura românească, mari conștiințe de artiști capabili să înțeleagă năzuințele adânci ale poporului, talente care au avut forța să le dea expresie, așa cum au făcut, fiecare în felul său, Luchian și Băncilă.

În sculptură cel care a contribuit mai hotărât, prin exemplul muncii sale, prin opera și activitatea sa didactică, la regenerarea artistică a epocii, înnodînd firul întrerupt al tradiției lui Karl Storck, Ioan Georgescu și Ștefan-Valbudea, a fost *Dimitrie Paciurea*, cel mai mare sculptor pe care l-a produs pînă astăzi poporul român.

Născut la București, în 2 noiembrie 1873, dintr-o familie săracă de mic slujbaș comunal, împovărat de cinci copii — doi băieți și trei fete — Dimitrie Paciurea și-a petrecut copilăria în casa din «suburbia Ceauș-Radu» — strada Traian — unde tatăl său, Alecu, locuia cu chirie¹. După terminarea claselor primare, Dimitrie este dat la liceu, dar este silit să-l părăsească îndată după absolvirea celor patru clase de curs inferior, pentru a trece la o școală care să-i asigure o meserie practică, familia neputîndu-i oferi mijloacele desăvîrșirii instrucțiunii sale. La Școala de arte și meserii, el are norocul să fie remarcat de profesorul *Vladimir Hegel*, sculptorul de merit căruia i se datoresc cîteva din cele mai reușite monumente ce împodobesc azi piețele publice în București și Iași². Excelent tehnician și bun pedagog, Hegel înțelege că are de-a face cu un talent excepțional și-și îndrumă elevul spre specializarea în arta sculpturii, predată de el la acea școală. Ceea ce i-a transmis Hegel elevului său în materie de cunoștințe profesionale este de foarte bună calitate, judecînd după unele opere ca bustul lui Ștefan Velescu (astăzi la Muzeul Teatrului Național din București), cu care Paciurea, proaspăt absolvent al Școlii de arte și meserii, participă în 1895 la Salonul Oficial. În același an, răspunzînd la raportul

* Rezumat al monografiei științifice redactate de același, la completarea documentării căreia a colaborat și tov. Georgetta Pădureleanu.

¹ Actul de naștere nr. 981 din 1873, eliberat de primăria comunei București, Oficiul stării civile și extractul nr. 2729 din 11 martie 1895, reproducîndu-l.

² Monumentul eroilor de la 13 septembrie 1848 din Dealul Spirii și monumentul lui C. A. Rosetti din București, monumentele Miron Costin și Vasile Alecsandri din Iași ș. a. Cf. G. Oprescu, *Sculptura statuară românească*, E.S.P.L.A., 1954, și Tudor Vianu, *Sculptura românească*, în «Artă și tehnică grafică», nr. 4—5, 1938.

înaintat de Hegel¹ Ministerului Agriculturii, Industriei, Comerțului și Domeniilor, de care ținea școala, ca una ce avea de pregătit cadre industriale, face cunoscut lui Paciurea că i s-a aprobat un « ajutor de învățămînt » de lei 300 lunar, cu începere de la 1 aprilie 1895, pe timp de 4 ani, pentru a merge în străinătate și a se perfecționa în arta desenului ornamental, modelajului și sculpturii².



Autoportret (Peniță și laviu)

I se fixează tînărului bursier următorul program: trei ani de studii la Paris, unde va lucra în « atelierele artiștilor remarcabili » ce urmau a-i fi indicați de direcțiunea Școlii de arte și meserii, « cu obligațiunea de a urma seara și în orele libere cursurile școalelor statului, de arte decorative, industriale și frumoase-arte ». Apoi, șase luni de continuare a studiilor la Florența, cu recomandarea de a vizita în același timp și muzeele din Roma, Napoli, Milano etc. În sfîrșit, ultimele șase luni bursierul avea să le petreacă la Mînchen

¹ Cu nr. 316 din 1895.

² Cu nr. 6558 din 25 ianuarie 1895.

vizitînd și muzeele renumite din Germania. Reamintîndu-i obligația de a înainta trimestrial certificate dovedind respectarea acestui program, ministerul dorește probabil să se asigure că bursierul acesta nu va face și el ca atîția alți bursieri (neserioși pentru că erau selecționați nu după merite, ci prin sistemul nepotist burghez) și că stipendierea lui la studii va fi justificată de rezultate.



Cap de bărbat (desen în cerneală)

Paciurea pleacă deci, în urma acceptării acestor condiții, la Paris, unde frecventează cursurile « Școlii naționale și speciale de arte-frumoase », paralel cu acelea ale Școlii de arte decorative și industriale, unde e elev regulat înscris, așa cum ceruse Ministerul economic ce-l trimisese.

« Fără a fi propriu-zis elevul Școlii de arte frumoase », după cum precizează directorul ei de pe atunci, Pierre Dubois, în certificatele ce ne-au rămas din doi ani succesivi ¹, Paciurea a studiat în chip asiduu în atelierul de sculptură al școlii condus de profesorul Thomas, care — atestă directorul — « îi

¹ Unul e datat 19 august 1898, celălalt 20 decembrie 1899.

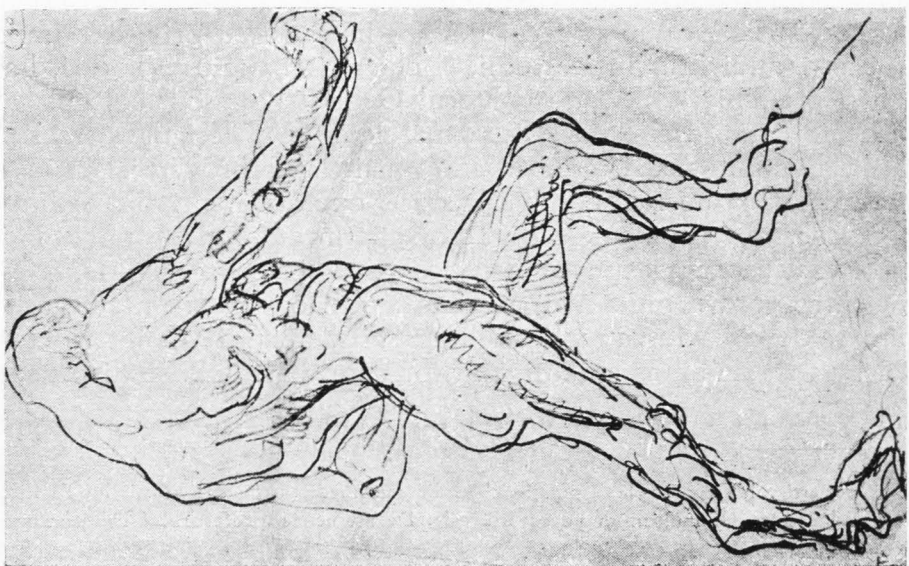
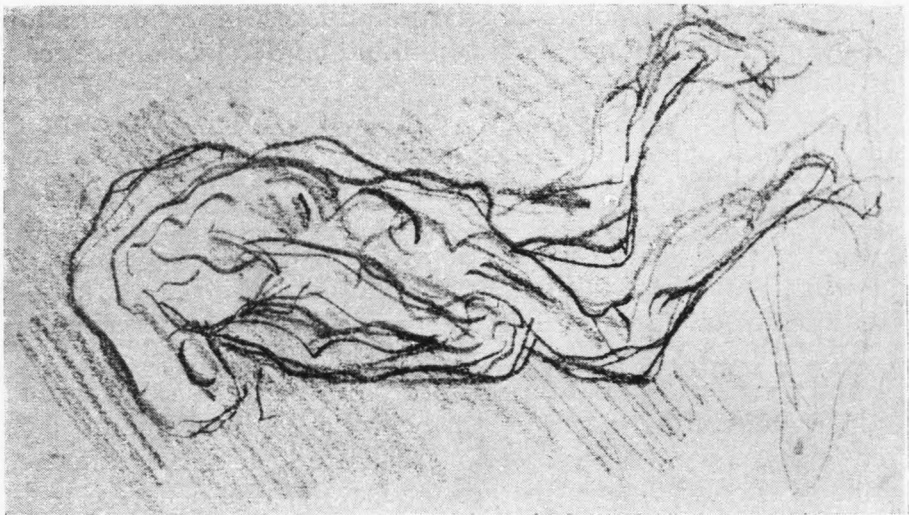
recunoștea dispoziții fericite» pentru această artă, și « îl considera un foarte bun elev », demn de bunăvoința celor ce i-au acordat stipendiul.

Stipendiul acesta nu e însă de fel excepțional și, ceea ce este mai grav, nu-i sosește cu destulă regularitate. Întârzierile neconținute ale banilor fac ca studentul, care cunoscuse bine în țară neajunsurile materiale, să nu fie scutit nici în epoca studiilor sale, ca bursier în străinătate, de greutatea vieții, cu care însă luptă curajos, nepermițându-și să piardă nimic din timpul prețios cît îi e hărăzit să stea la studii. Numai printr-o muncă asiduă și perseverență izbutește Paciurea să-și însușească la Paris o temeinică pregătire profesională, folosindu-se în acest scop de tot ce-i putea oferi acest centru artistic. Un rol pozitiv în această perioadă din viața sculptorului l-a avut colegul său de cameră, gravorul Gabriel Popescu. Datorită lui ni s-au putut transmite o seamă de schițe, caricaturi, portrete în peniță sau creion, scene din viața de toate zilele a Parisului, ca și ilustrații pentru cărțile citite de sculptor, în special tipuri balzaciene, care ne revelează o latură necunoscută a activității lui Paciurea.

Ultimul deceniu al secolului al XIX-lea este, în Apus, tocmai epoca în care se accentuează părăsirea tradițiilor realiste și democratice, în favoarea curentelor contradictorii și confuze ale decadentismului. Tendințele estetizante și subiectiviste cîștigă tot mai mult teren, ducînd, treptat, la o degenerare a artelor plastice; ultimii maeștri ai artei apusene se lasă și ei ispitiți adeseori de arbitrarul diferitelor « experiențe » estetice. Este mai cu seamă puternică (și cu atît mai vie pentru dînșii cu cît oferea dublul avantaj al unor realizări mai puțin trudnice și al succesului asigurat) — tentația impresionismului și a simbolicei manieriste ce caracterizează creația celor din urmă ani ai marelui Auguste Rodin, a cărui influență în epocă este covîrșitoare.

Rodin este un mare artist, dar adeziunea sa la estetica impresionismului nu salvează acest curent. Părăsind tradiționala concepție care rezerva sculpturii domeniul volumelor și al formelor vii văzute în spațiu, impresionismul a făcut din această artă nu numai o rivală a picturii (în sensul că i-a atribuit, ca rost principal, tendința, secundară în sculptură, de a colabora cu lumina în care opera e expusă, tendința de a da ochiului mai puțin o imagine obiectivă cît o senzație subiectivă, schimbătoare, mobilă, în funcție de unghiul de incidență al luminii și de reflexele ei labile) ci, mai mult, o rivală a muzicii.

Descompunerea suprafețelor în planuri multiple, anularea — cu alte cuvinte — a modelajului clasic în favoarea exclusivă a obținerii de efecte vizuale, nesocotirea implicațiilor tactile ale formei, fusese într-adevăr o tendință a sculpturii lui Rodin, pe care însă geniul acestui mare artist și uriașul său meșteșug au știut să o tempereze și amortizeze. Tendința aceasta devenise însă de-a dreptul un atentat la rostul însuși al artei statuare, atunci cînd încep exagerările formaliste ale epigonilor lui Rodin. Nemaiavînd totuși talentul unui Medardo Rosso, artiștii de mîna a doua, ce nu se puteau impune destul prin talentul lor mediocru, simt nevoia acestei rețete senzaționale spre a-și crea un drum în lumea artistică. Artificialitatea artei impresioniste a epigonilor lui Rodin și sofismul care stă la baza esteticii lor formaliste n-au putut înșela însă instinctul artistic sigur al tînărului student român. Paciurea nu s-a lăsat sedus de strălucirea aparentă dar lipsită de temei a decadentei impresioniste. Este adevărat că el nu s-a putut sustrage cu totul acestei influențe, și maniera impresionistă de a modela suprafețele este amintită cîteodată de unele din operele sale. Într-una din primele sale lucrări, acel gingaș « cap de copil » (Muzeul de artă al R.P.R.) ce poartă prin impreciziunea voită a



Desene

modelajului, caracterul unei schițe de studiu, influența impresionismului nu se poate nega, începînd cu compoziția și terminînd cu detaliile ultime, ca patina dată de artist lucrării.

Și în cîteva din lucrările sale de maturitate se poate vedea pe alocuri cum Paciurea alunecă fără să vrea spre limbajul de jocuri vizuale al impresioniștilor post-rodinieni. Totuși, în majoritatea operelor sale, artistul acesta grav, cu o conștiință puternică a responsabilității artistului și a măreției artei, s-a putut sustrage acestor ticuri formale deprinse în tinerețe, ridicîndu-se pînă la registrul cel mai înalt al valorilor adevăratului limbaj plastic. Prin excelență sculpturală, întemeiată pe expresivitatea plastică a trupului uman, viziunea artistică a lui Paciurea a înțeles să profite pe alocuri de surplusul de nuanțare pe care i-l putea conferi picturalitatea impresionismului, fără a renunța însă, în fond, la arhitectura internă a formei plastice, la volumul sculptural și la diferențierile tactile ale suprafețelor, realizate în materiale diferite, după caz. Imaginile sale, concepute în materiale adecvate, rămîn fiecare în limitele convenției la care materialul utilizat obligă.

Arta din muzeele Parisului, ca și marea artă a monumentelor publice ridicate în capitala Franței, i-au vorbit tînărului artist mai mult decît moda trecătoare a sculpturii practicate pe atunci, de al cărui caracter efemer e conștient încă din epoca studiilor. Trebuie să mai punem la socoteală, în afară de aceasta, și faptul că Paciurea a respirat, în cursul lunilor petrecute la Florența în anul 1900, atmosfera Renașterii italiene, că s-a putut impregna de măreția viziunii michelangiolești și de ardoarea dramatică a lui Bernini, în cursul peregrinărilor sale prin muzeele și orașele peninsulei (Roma, Napoli, Milano). Dacă ne mai amintim apoi că Munchenul, unde poposește înainte de a se întoarce în țară, și vechile gliptoteci de acolo, din Dresda și din restul Germaniei, pe care le-a vizitat în același an, i-au putut întări încrederea în rosturile sculpturii, așa cum le concepe tradiția clasică și nu pe de-a întregul negate nici de romantism, putem pricepe de ce, întors în țară, Paciurea aduce cu el conștiința că această artă își are legile sale proprii și nu poate folosi nici limbajul picturii, nici pe al oricărei alte arte.

Preciziuni în legătură cu acest ultim an petrecut în străinătate nu avem prea multe. Fire de artist retrasă, meditativ și necomunicativ, el n-a întreținut, pe cîte știm, nici o dată o corespondență susținută cu vreun prieten, ca din scrisorile rămase să putem desprinde azi indicații cu privire la impresiile și gîndurile artistului în anii de studii, și chiar mai tîrziu ¹. Totuși, l-a legat toată viața o prietenie strînsă de gravorul Gabriel Popescu, colegul și mentorul său de la Paris, care-l poreclise «marele mut», desigur tocmai pentru această lipsă de comunicativitate, devenită mai tîrziu proverbială.

În afară de o corespondență practică operativă, privind ședințele de poză, comenzile, sau problemele de rezolvat, (în afară și de unele încercări foarte aproximative de a expune teoretic, discursiv, prin cuvinte, o estetică exprimată de sculptor, mult mai pregnant, prin opera sa), n-am găsit între hîrțile rămase de la Paciurea nici o oglindă scrisă a vieții sale interioare. Limbajul artei i-a fost de ajuns acestui făuritor care, vorbind, se dispensează de cuvinte.

¹ Văduva artistului ne-a pus la dispoziție, chiar din anii imediat următori morții lui Paciurea, toate hîrțile rămase de la acesta. Îi mulțumim pe această cale. De asemenea, profesorului Daniel Popescu din Cluj.

Înainte de încheierea anului 1900, Paciurea s-a întors în țară, îngrijindu-se în primul rînd de satisfacerea serviciului militar, amînat de mai multe ori, căci, legal, făcea parte din clasa anului 1896 ¹.

Spre sfîrșitul lui 1901 sculptorul reintră în viața civilă, căutîndu-și cu febrilitate o modalitate de trai. Industria monumentelor funerare îl primește cu



Copil (bronz)

brațele generos deschise ca pe atîția alți sculptori ai noștri, nevoiți să fabrice, după fotografii, busturi convenționale și lipsite de interes artistic, numai ca să trăiască ².

¹ « Livretul de concediați și rezerviști » cu data de 21 noiembrie 1901, eliberat de regimentul 2 Artilerie de Cetate, tînărului cu termen redus « concediat cu gradul de brigadier observator obuzier ». Printre desenele din posesia profesorului Daniel Popescu din Cluj, fiul lui Gabriel Popescu, se află și un autoportret al lui Paciurea în uniformă militară.

² Contracte ca acela din 3 februarie 1905, prin care se precizează condițiile executării unui bust al defunctului N. Perlea, comandat de văduva acestuia, pentru suma de lei 2 000, prevede că înainte de predarea lucrării, care are ca termen data de 1 iunie, sculptorul va lua doar un avans de lei 500, ceea ce înseamnă 125 lei lunar, din care sumă urma să achite și turnarea în bronz a bustului, restul neplătindu-i-se decît după prezentarea lui în material definitiv. Turnarea acestui bust a costat 580 fr. francezi, în mai 1905, fără transport. Dăm aceste cifre pentru a permite cititorului să-și dea seama de condițiile materiale ale muncii artistice de pe atunci.

La cheremul clientelei platnice, constituită în marea ei majoritate din oameni fără nevoi artistice propriu-zise, adică din consumatorii unei arte ocazionale cum e sculptura funerară, artiștii fără un renume gata stabilit erau ocotiți de comenzile oficiale, care-i nimereau mai ales pe cei cu mai puternice relații în cercurile conducătoare. (Lui Ștefan Valbudea, de pildă, om retras și lipsit de asemenea relații, nu i-a fost dat să execute nici o dată un monument destinat vreunei piețe publice).

În preajma « demonstrației de forțe » plănuită de regim cu ocazia împlinirii a 40 de ani de domnie ai lui Carol I, comenzile oficiale în vederea expoziției de la 1906 se întetesc. Vladimir Hegel, artist recunoscut de cercurile guvernamentale, trebuie să fi fost cel care a avut inițiativa lăudabilă de a-l promova o dată mai mult pe tânărul sculptor. Așa necunoscut și fără relații cum era, Paciurea obține în 1905 cea mai importantă comandă din toată viața lui. Pentru grota Parcului de la Filaret, astăzi parcul Libertății, unde avea să se deschidă expoziția jubiliară, se proiecta un grup statuar gigantic: o « frumoasă adormită », nud de femeie a cărei execuție a fost încredințată lui Filip Marin, urma să fie străjuită la intrarea grotei de doi uriași, dintre care unul i-a fost comandat lui Frederic Storck iar celălalt îi revine lui Paciurea. Nici una din comenzile ulterioare nu i s-a potrivit atât de bine artistului, care găsim și un model perfect, astăzi identificat de noi, a realizat cu acest prilej cea mai însemnată operă din toată cariera sa. Într-adevăr, puține lucrări pot sta alături de « Gigantul » lui Paciurea. Este o operă cu adevărat monumentală nu numai prin proporții, ci și prin concepție. Nu faptul de a fi găsit un model nimerit l-a decis pe artist să abordeze această temă. Ea făcea parte din preocupările lui. Tema « Gigantului » îl obseda mai de mult pe artist, cum o mărturisesc desenele sale. Paciurea avea nevoie de un asemenea subiect pentru a da expresie temperamentului său, predispus să conceapă, ca al oricărui melancolic, acțiuni titanice atunci când e vorba de realizările proprii. Sculptorul a făcut mult mai mult decât să reproducă pur și simplu un corp bărbătesc. Imagine magistrală din punct de vedere anatomic, « gigantul » nu e frumos pentru că e exact, ci pentru că precizia anatomică este în această operă doar de ordinul mijloacelor. Plastica perfectă a trupului uman îl slujește lui Paciurea ca să exprime o stare de conștiință. Este limbajul cu ajutorul căruia artistul a concretizat sentimentul eroic al revoltei.

Nudul bărbătesc, așezat pe stinca din care pare că încearcă să se smulgă prin sforțări supraomenești, este supus unei torsiuni încordate, unei tensiuni dramatice. Prevestitoare de gesturi mari, dar pentru moment abia schițată, mișcarea sugerează, într-un sens, efortul artistului de a se smulge din înlănțuirea societății burgheze, setea lui disperată de acțiune eroică, de înfăptuiri creatoare. În alt sens, statuia poate fi și un simbol al efortului epocii de a se elibera de moștenirea grea a trecutului. Capabilă de a fi generalizată, cu deosebire tipică pentru oamenii anilor 1905—1907, ani în care se schițau marile răsturnări revoluționare de peste un deceniu, această stare de spirit colectivă a fost — conștient sau inconștient — resimțită de artist, și exprimată în « Gigantul », simbol care sugerează o lume de implicații și idei. Entuziasmul cu care atacă tema, ca și « un anumit sentiment eroic al formei », sînt caracteristici ale stilului lui Paciurea, foarte vizibile în această primă mare operă a sa. Cu toate că se menține, într-o disciplină riguroasă, la fondul principal de mijloace din vocabularul limbajului plastic general, « Gigantul » este o operă profundă și profund originală. Din orice parte e privită, silueta statuii se decu-



Gigantul (fotografie inedită cu autograful sculptorului)

pează logic, bine gândită, profilându-se limpede pe retină, cu aspectul unei forme omenești bine construite, raționale, inteligibile. De la orice distanță am scruta-o, suprafața statuii apare just modelată și imaginea, puternic expresivă, transmite, în orice anotimp și la orice oră, același sentiment răscolitor al revoltei, același titanic dor de libertate. Apropierea, care s-a făcut de atâtea ori, de sclavii lui Michelangelo, pare, privind statuia, deplin îndreptățită. Nici o dată de la «Gigantul» lui Paciurea încoace și nici înainte de el, vreo operă românească de sculptură n-a mai transmis atâtea idei, emoții atât de complexe. Pe drept cuvânt succesul «Gigantului», atât la marele public cât și în micul cerc al specialiștilor, îl consacră definitiv pe sculptor. În anul următor, 1907, la expoziția societății «Tinerimea artistică», studiul de dimensiuni reduse pentru monumentală statuie de la cascada parcului Filaret entuziasmează presa. Seriozitatea și sinceritatea artei lui Paciurea contrastează cu falsitatea și convenționalismul de care dau dovadă majoritatea lucrărilor ce se expuneau pe atunci.

În «Literatură și artă română», publicație serioasă, care se străduia să încurajeze creația națională, apariția aceasta epocală în plastica românească este salutată cu entuziasm. Cronicarul acestei reviste, care iscălește cu pseudonimul *Sanzio* (poate N. Petrașcu?), scrie: «O revelație pentru noi în această expoziție e sculptorul D. Paciurea, artist de o reală valoare. Fragmentul «Studiu de om» pentru cascada expoziției, e de o știință de modelaj, de un pitoresc, cum poate pînă astăzi nu s-a făcut nimic de nici un sculptor de la noi»¹.

Cu același prilej este remarcat și talentul de portretist al sculptorului, care expusese la «Tinerimea artistică» din 1907 și un portret, capul fratelui său, actorul Vasile Paciurea de la Teatrul Național din București (păstrat astăzi la Galeria Națională a Muzeului de artă al R.P.R.).

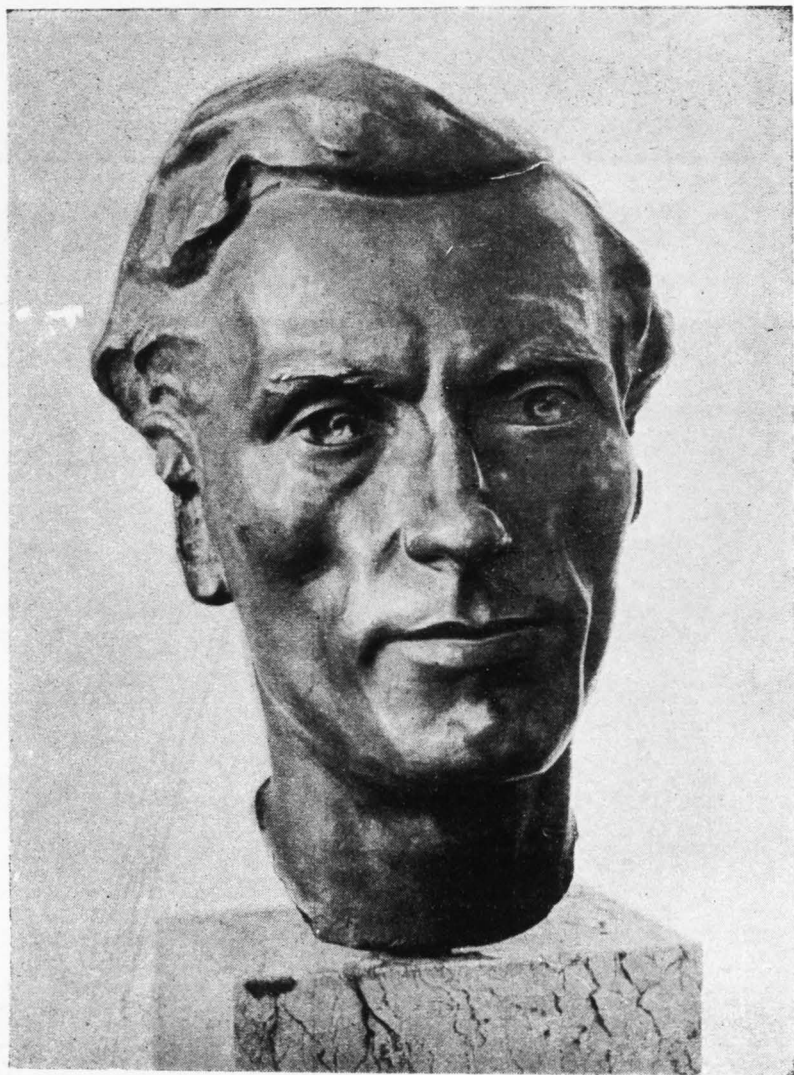
Este unul din cele mai subtile și mai caracteristice portrete din sculptura românească și are pentru noi un dublu interes: pe de o parte este opera lui Paciurea, pe de altă parte este un emoționant document. Căci nicăieri mai bine decît în comparația dintre cei doi frați nu se pot vedea caracterele proprii figurii fiecăruia, în opoziție cu caracterele comune, de familie. În ciuda unei arhitecturi asemănătoare a craniului (cu fruntea largă, boltită, cu arcadele unghiulare și nu arcuite, ci dispuse orizontal și mai coborîte spre coada ochiului), în ciuda unui același tip de figură (fină, în planuri multiple și cu bărbia nu prea proeminentă), capul sculptorului aproape impasibil, așa cum ne apare din fotografii și din desenele în care s-a autoportretizat, contrastează cu fața foarte mobilă a actorului. Brăzdat de riduri verticale ce dau obrazului un aer tragic, atât la actor cât și la sculptor, chipul celor doi frați sugerează imediat prezența unui schelet, foarte clar simțită dincolo de aspectul strict vizual al capului. De altfel, în foarte picturalele sale desene în care s-a luat pe sine însuși drept model, sculptorul s-a lăsat sedus de metafora aceasta ce corespundea gustului său și a accentuat jocul umbrelor și luminilor ce-i marchează planurile capului, cu scopul vizibil de a face evidentă această asemănare cu un craniu, sugerată și de portretul în bronz al fratelui.

Este îmbucurător faptul că, la 1907, rubricile de specialitate ale presei epocii, care nu erau întotdeauna deținute de specialiști, au semnalat în Dimitrie Paciurea prezența revelatoare a unui mare talent. N-a fost totuși îndeajuns pentru a-i asigura sculptorului comenzi pe măsura posibilităților sale. Paciurea

¹ «Literatură și artă română», nr. 4, 25 aprilie 1907, p. 216–221.



Gigantul (piatră)



Fratele artistului (bronz)

continuă, din proprie inițiativă, să lucreze portrete, unele deosebit de realizate, cum sînt cel al prietenului său, pictorul G. Petrașcu, și cel al lui Bogdan Petriceicu-Hasdeu (ambele din 1907, aflate azi la Galeria Națională).

Modelajul lor indică un nivel al meșteșugului incomparabil cu tot ce se făcuse pînă atunci la noi. Dar ceea ce e miraculos în ele e forța de transmisie a sentimentului de admirație pentru noblețea sufletească și profunzimea gînditorului și savantului, ori expresia de avînt și de încredere în puterile proprii, pe care sculptorul o surprinde la înzestratul și tînărul — pe atunci — pictor ce-i era prieten.

Intuiția psihologică, revelată mai ales de portretul lui Hasdeu, reprezentat într-o poză de reculegere interioară și de concentrare psihică, merge la esențial. Sîntem departe de concepția grandilocventă, romantică, a portretului susținut de gest; sîntem departe și de concepția fotografică, superficială, a portretului caracterizat doar prin recuzita acumulată în jur. Individualizarea personajului merge în adîncime. În busturile lucrate de Paciurea se simte și

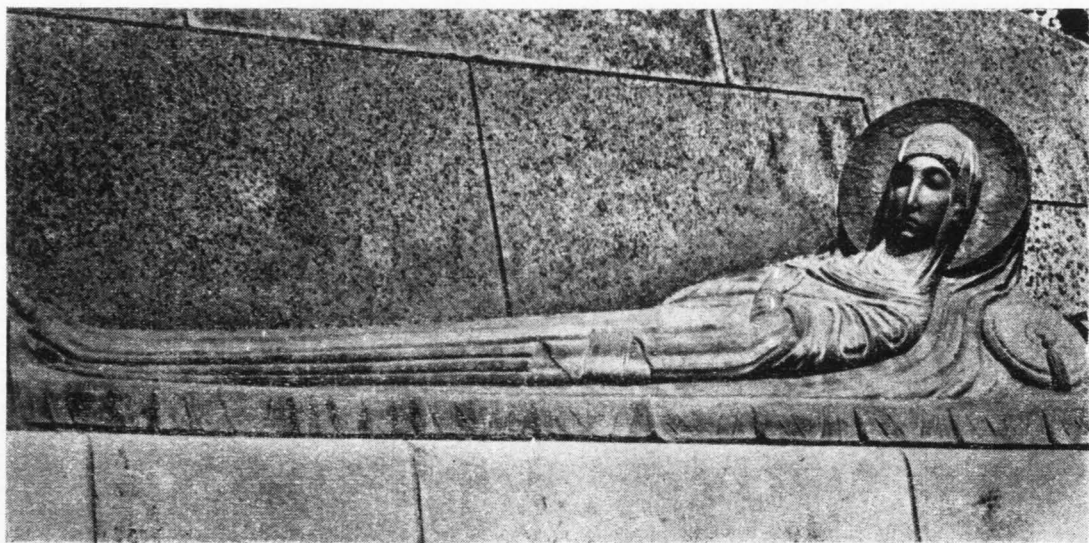
atitudinea artistului față de model, adeziunea sa la trăsătura morală pe care i-o surprinde. Împrejurarea se vedește cu prisosință într-o lucrare din anul următor, bustul lui Luchian (1908), al cărui chip pecetluit de suferință, dar și de forță morală și de profundă viață interioară, a găsit în sufletul lui Paciurea vibrații foarte învecinate, transmise operei cu valoarea deplinei sincerități. Lucrat în două variante, dintre care în una capul macerat de boală apare sprijinit pe mîna dreaptă, descărnată, expresivă pînă la obsesie, bustul lui Luchian este punctul culminant în portretistica lui Paciurea, dacă nu și în întreaga portretistică a sculptorilor noștri. Concretizarea celui «destin interior» al personajului, care să permită privitorului a-și închipui din simplul aspect al figurii, atît caracterul modelului, cît și modul în care el va acționa pus în anumite situații, este o calitate dusă la cea mai înaltă expresie a sa. Paciurea a izbutit să redea, în ațintirea în gol a ochilor arși de febră și în greutatea pleoapelor, copleșitoarea oboseală a omului ros de boala cu care a luptat pînă la ultima lui suflare de viață acest genial crucificat. Paciurea l-a avut sub ochi pe Luchian în perioada progreselor bolii, cînd flacăra aceasta înaltă pîlpii cu intermitențe și efort dureros, bătută de vînturile existenței neasigurate și menținută doar de uriașa sa dragoste de artă, de viață și de oameni. Este semnificativ că în același an Paciurea a realizat și opera, atît de apropiată ca sentiment deși diferită ca gen, ce reprezintă un «Christ încunurat cu spini». Înfățișat fără brațe, care se ghicesc întinse pe crucea răstignirii, Christ are o expresie de dramatică și adînc umană durere. Ne este peste puțină să nu ne gîndim că anul tragic 1907 și suferințele nedrepte impuse victimelor represiei guvernamentale a răscoalelor țărănești erau proaspete în mintea artistului cînd a conceput această lucrare¹ expusă în 1908 la «Tinerimea artistică». Și lui Băncilă, Christ îi slujise pentru a ilustra crucificarea țărănimii.

După această a doua participare a sculptorului la expoziția anuală a societății pomenite (tot în 1908 expusese și portretul pictorului Titus Alexandrescu, prietenul său), consacrarea lui pare indiscutabilă. În septembrie 1908, cînd are loc concursul pentru ocuparea catedrei de sculptură de la Școala de arte frumoase din București, Paciurea este sfătuit să ia parte. Concursul nu era ușor. Candidații sînt numeroși (șase, cu Paciurea), unii din ei înrudiți cu personalități de vază ale lumii artistice romînești din vremea aceea (cum era Dimitru D. Mirea, fratele lui G. D. Mirea), alții, profesori de mai multă vreme (ca Fritz Storck, ce preda din 1906 desenul și modelajul la Școala de arte frumoase), alții în sfîrșit (ca Oscar Spaethe, I. Iordănescu și Aristide Ilescu), avînd fiecare, în ochii comisiei examinatoare, meritele lor, sau avantajul de a fi preferații cutărui sau cutărui cerc. Probele sporesc din această pricină, și concursul se prelungește în tot cursul anului 1909. Cu prilejul acesta Paciurea execută un «proiect de monument al Unirii», tema propusă la una din numeroasele probe, și e numit în sfîrșit profesor în locul rămas vacant prin pensionarea fostului său îndrumător, bătrînul Vladimir Hegel. Nu i-a fost prea ușor lui Paciurea să ocupe acest post în învățămînt, judecînd după peripețiile concursului, casat în mai multe rînduri din pricina jocului meschin de interese ale protejaților și protectorilor lor cu influență politică.

¹ «Christ încunurat cu spini», marmură, cu cununa de bronz, se află în Cimitirul Bellu, figura 15, la mormîntul doctorului Paulescu, și are dimensiunile: I = 0,58 × L = 0,45 × A = 0,40. O replică în gips, cumpărată din expoziția «Tinerimii artistice», deținea prin 1938 - 1940 un particular.

Macheta proiectului de monument al Unirii Principatelor, prezentată de Paciurea la acest concurs și păstrată în depozitul Galeriei Naționale, denotă o concepție foarte deosebită de tot ceea ce se prezenta îndeobște la asemenea concursuri pe atunci. Nu mai este vorba de o alegorie banală, cu personaje feminine mai mult sau mai puțin țărănește îmbrăcate, care-și dau mîna sau se îmbrățișează duios, ci de un adevărat simbol heraldic, interpretat într-un sens neobișnuit: bourul Moldovei și acvila Țării Românești alcătuiesc un grup animalier plin de avînt, primul prins în mișcare, atacînd, cu grumazul vînjos și încomat lăsat în jos, într-o încordare furtunoasă, cel de al doilea filfîindu-și majestos aripile, gata să-și ia zborul. Neajunsul cel mare al operei stă în faptul că bourul pare să-l atace pe vultur, cînd « Unirea » însemna tocmai înfrățirea celor două țări simbolizate prin aceste animale. Totuși, nu vom găsi în grupul acesta animalier nimic căldicel, nimic convențional. Pajura are o rotire helicoidală a aripilor care, de bună seamă, nu ar corespunde nici unuia dintre momentele zborului păsării, dacă ar fi să-l cinematografiem și descompunem. Instantaneul cel mai exact nu ne-ar putea da însă senzația atît de viguroasă a avîntului, după cum nici fuga majestoasă a zimbrului nu s-ar vedea mai nimerit transpusă într-o decalchiere exactă a poziției picioarelor patrupezelui în atac, care nu poate rămîne cu amîndouă membrele inferioare la același nivel, cum, din rațiuni de potențare expresivă a mișcării, ni-l înfățișează Paciurea.

Ceea ce constituie însă pentru noi o problemă (în afară de cazul că sculptorul va fi căutat înapoi să-și agrementeze lucrarea și cu un element mai banal, mai aproape de ceea ce mentalitatea oficialilor epocii se aștepta să găsească într-un monument de acest gen), este motivul pentru care Paciurea și-a putut strica singur efectul compoziției, înconjurîndu-i soclul cu o friză de dănuitoare, bassorelief convențional și lipsit de orice posibilități de variație ritmică, ceea ce-l obligă la o exasperantă repetare a aceleiași mișcări. Și, ceea ce e mai grav, sculptorul a căutat să redea în bassorelieful acesta cele două planuri ale horei. Dansatoarele care stau cu fața sînt pe același plan cu cele văzute din spate, și sînt de aceeași dimensiune (deci spațiul interpus nu le reduce la scară). Cu toate că lipirea reliefului pe toate



« Madona Stolojan »

laturile prisme ce alcătuiește soclul permite închiderea cercului și exclude puțința de a considera imaginea ca pe o « fereastră » deschisă spre un spațiu liber, în fundul căruia să apară planul al doilea de dansatoare, îndărătul celor din față, Paciurea a ales această soluție greșită.

Făcînd abstracție însă de această inadvertență, lesne de înlăturat o dată cu friza, monumentul Unirii propus de Paciurea ar fi meritat să fie turnat în bronz pentru grupul statuar de sus, chiar dacă nu a putut fi socotit o bună alegorie a Unirii. Datorită acestei opere, totuși, timp de doi ani, din 1909 pînă în 1911, Paciurea a deținut la Școala de arte frumoase din București atît catedra de sculptură cît și pe aceea de modelaj.

Tînărul profesor și-a luat foarte în serios misiunea. Printre hîrțiile sale am putut găsi, transcrise de mîna artistului, listele elevilor săi din fiecare an de studii, în cursul unui an școlar (1909—1910). Dacă din cele 15 începătoare de la anul I (modelaj) nici una nu și-a înscris numele în cronicul artei romînești, la anii de specializare găsim unele nume care s-au impus cu ani mai tîrziu. Așa în anul V, printre elevii lui Paciurea se numărau în 1909—1910 I. Tureatcă și Borgo-Prund (Arnold Cincinschi, cum semna pe atunci), în anul VI, Ion Irimescu, iar în anul VII, Iosif Fekete.

Paciurea conducea în școală un « atelier de specializare în sculptură » pentru elevii acestor trei ani superiori, la care lucrau de-a valma fără deosebire de an de studiu, de la V la VII, în total 15 studenți.

Zelul depus de tînărul profesor îi atrage nu numai dragostea elevilor care, « la plecare îi dau pulpana halatului ca să-și șteargă mîinile de pămînt », cum va scrie mai tîrziu unul din ei, Oscar Han, ci și o distincție din partea ministerului. La 23 ianuarie 1910, numai cîteva luni după venirea sa la catedră, i se conferă profesorului sculptor D. Paciurea medalia « Bene Merenti », clasa I.

S-ar părea că artistul pășise, cu anul 1909, într-o « zodie fericită » a vieții sale. Într-adevăr, după postul de profesor, pe data de 1 septembrie Paciurea este numit custode al Muzeului Aman din București, ceea ce înseamnă că sculptorul avea asigurat, înainte de orice altceva, un bun atelier, cel din locuința marelui pictor. Se vede însă că autoritățile vremii nu considerau firesc ca un custode de muzeu, care se întîmplă să mai fie și artist, să beneficieze de dreptul de a lucra în atelierele existente în localul muzeului, căci Paciurea este nevoit să ceară expres acest drept, care i se conferă limitativ, « pe șase luni numai », la 3 noiembrie, de către același minister.

În același an, în afară de participarea sa la expoziția « *Tinerimii artistice* », unde se remarcă printr-un cap de bătrînă ¹, și o statueta de lemn de paltin reprezentînd un nud, sculptorul primește unele comenzi quasi-oficiale, cum este comanda pentru bustul lui Petre Poni. Destinat a fi definitivat în marmură (cum aflăm din scrisoarea administratorului Casei școalelor ce-l invită pe Paciurea, la 4 noiembrie 1909, să ia contact cu demnitarul, pe atunci Președinte al Consiliului superior al agriculturii), acest foarte reușit bust, pe care sculptorul nu l-a conceput ca pe o searbădă efigie oficială ci ca pe un portret viu, plin de adevăr omenesc și de realism, a fost turnat pînă în cele din urmă în bronz, material la care se preta mai bine modelajul sensibil, nervos și atent la jocul luminii pe suprafețele volumului, dat de artist operei. Această comandă înseamnă, implicit, o « consacrare » a artistului, o recunoaștere a

¹ « Cap de bătrînă », marmură, $I = 0,420 \times L = 0,340 \times A = 0,300$ m, semnat dreapta « D. Paciurea », în depozitul Galeriei Naționale.

intrării sale în rândul sculptorilor avuți în vedere de cercurile oficiale. Concomitent, alte două comenzi, nu mai puțin importante pentru istoria operei acestui sculptor, reliefurile în bronz reprezentând în medalion oval portretele lui Anastasie Simu și N. Dumba (ambele aflate acum în depozitul Galeriei



Beethoven (desen în cărbune)

Naționale), vin să confirme această consacrare. Ca o încoronare a succeselor sale, tot anul 1909 îi aduce, la Expoziția oficială a Ministerului Instrucțiunii Publice (Salonul Oficial), un premiu al II-lea, — cel mai mare decernat în acel an, căci primul nu s-a acordat nimănui — alături de Constantin Brîncuși și Ion Iordănescu dintre sculptori, și de Jean Al. Steriadi, G. Petrașcu, Teodorescu-Sion, Al. Mihăilescu și Pascaly dintre pictori.

Profesorul Spiru Haret, matematicianul, pe atunci ministrul Instrucțiunii, îi pozează pentru un excelent bust în bronz, terminat în 1910, în care sculptorul reușește să surprindă calmul și echilibrul câștigat printr-o mare

energie mintală, calitățile știute ale acestui cărturar și animator cultural, politician contestabil ca integritate dar om de știință merituos (depozițitul Galeriei Naționale). Portretist recunoscut, sculptorul se bucură în sfârșit de comenzi. La expoziția organizată în 1910 de «Cercul artistic», el participă cu 3 portrete de bărbat, dintre care unul este bustul poetului Alexandru Obedenaru, care-i era prieten (astăzi în depozitul Galeriei Naționale), și un cap de femeie. După decorarea sa, sculptorul își îngăduie o vacanță și face o călătorie în Italia, la Florența, unde prietenul său, G. Petrașcu, călător fervent și mare iubitor al peisajului italian, a încercat în mai multe rînduri să-l ispitească a petrece împreună, așa cum o face și prin scrisoarea ce ni s-a păstrat, datată doi ani mai tîrziu, septembrie 1912, din care s-ar putea deduce că a merge împreună la Florența nu era, pentru cei doi prieteni, o noutate: «Te-am căutat să mergem împreună în Italia, dar iarai (sic) plecat. Nu vii să mergem la Florența pentru cîteva zile?» — îl întrebă pictorul, care era pe atunci la Chioggia. — . . . «ne-am întîlni la Veneția, am vizita-o împreună și în urmă 4—5 zile la Florența».

Legătura cu Petrașcu și cu ceilalți artiști care, ca și el, obținuseră la Salonul Oficial un premiu, Paciurea o păstrează datorită faptului că din rîndul lor se alegeau în fiecare juriu comisiile pentru decernarea respectivei medalii (cea obținută de membrii comisiei la un alt salon). În 1911, după ce expune la Salonul Oficial busturile pictorilor Voinescu-Ceau și D. Serafim, este invitat să facă parte, împreună cu acesta din urmă, cu G. D. Mirea și cu arhitectul Petre Smărăndescu, din comisia pentru decernarea medaliei de rangul II, pe care o poseda.

Cu toate însărcinările oficiale onorifice, ce nu-l cruță deloc, oricît de ocupat era sculptorul cu monumentul lui Mihail Eminescu, la care lucra de doi ani, solicitudinea oficialității nu-l scutește de neplăcerea de a trebui să renunțe în 1911 la una din catedrele ce deținea la Școala de arte frumoase. De la 1 aprilie el va preda numai sculptura, orele de modelaj revenind profesorului Constantin Bălăcescu, detașat de la Școala de arte frumoase din Iași, artist mediocru de altfel.

Eliberat de una din obligațiile sale pedagogice (cea mai puțin pasionantă, căci la modelaj frecventau în mod obligatoriu toți începătorii), avînd la catedra de sculptură un singur elev în 1911—1912, pe Ion Jalea, Paciurea își concentrează din nou eforturile asupra creației sale. Pentru monumentul închinat lui Eminescu executase ani în șir schițe și studii (ce se păstrează la secția de grafică a Muzeului de artă al R.P.R.). Ansamblul sculptural pe care-l concepe pentru monumentul lui Eminescu este de o factură cam barocă, așa cum ne arată singura imagine fotografică ce ni s-a păstrat, căci monumentul nu mai există¹. Avînd împrejurul soclului nuduri bărbătești — sclavi deznădăjduiți — și femei cu contorsiuni șerpești, făcînd corp cu stîncă din care țîșnea capul colosal al poetului, înfățișat tînr, răzvrătit, cu o tensiune dureroasă întipărită pe chip, monumentul era cam lipsit de unitate și nu sugera o viziune destul de cuprinzătoare a liricii eminesciene. Văzîndu-se respins de juriu, Paciurea lasă lucrul și pleacă în străinătate să schimbe aerul, căci era deprimat. După o lună petrecută la Paris în vara lui 1911, sculptorul e din nou în țară. În căutare

¹ Monumentul lui Eminescu s-a distrus, din neglijența organizatorilor participării României la Biennala din Veneția, în 1924, cînd, după ce a figurat acolo, a fost adus în țară spart. O legendă care circula în lumea artistică de la noi susținea că însuși Paciurea l-ar fi distrus, necăjit de insuccesul acestei opere. Un cap al lui Eminescu de Paciurea există astăzi la un particular în București.



Sfinxul (gips patinat)

de comenzi, el este din nou nevoit să-și aducă aminte de industria monumentelor funerare, ca în primii ani. De astă dată are însă norocul să dea peste o comandă care să-l intereseze și să-i pună probleme noi. În decembrie 1911, se angajează să predea la mijlocul anului următor, pentru capela familiei Stolojan de la Cimitirul Bellu, un relief lung de 2,50 m, reprezentând « Adormirea Maicii Domnului ».

În această operă Paciurea și-a pus și a rezolvat cu îndrăzneală, lucrînd cu pasiune, o seamă de probleme legate de transpunerea imaginii decorative bizantine, bidimensionale, din frescă, în sculptură, adică în trei dimensiuni, ceea ce e cu totul neobișnuit. Adăugînd volum unei figuri hieratice, bizantine, caracterizate în primul rînd tocmai prin lipsa volumului, Paciurea întreprindea o tentativă contradictorie în sine. El a încercat experiența, iscoditor cum era în arta sa, dar spiritul său realist nu i-a permis să stăruie în direcția aceasta, care presupunea deformarea hieratică a corpului uman, redus la ritmica liniilor. Comanda aceasta i-a asigurat cei 6 000 de lei de care avea nevoie pentru a se pune o vreme la adă-

post de griji. Anul 1913 se dovedește, într-adevăr, destul de rodnic. La Salonul Oficial el expune un *cap de expresie* feminin, iar la « Tinerime » bustul lui Beethoven (astăzi la Muzeul de Artă al R.P.R. și la Muzeul din Cluj).

Atracția sculptorului pentru muzica puternică, răscolitoare, a titanului de la Bonn, i-a prilejuit și cîteva desene excelente, cu același subiect. În același an, la expoziția de artă romînească de la München este trimis și « Capul de Sfinx » al lui Paciurea, expus în 1912 la Tinerime și popularizat de Gabriel Popescu printr-o gravură (B.A.R.P.R. Secția de Stampe). Sfinxul lui Paciurea nu este o sculptură abstractă, ci, dimpotrivă, prezintă încă, spre deosebire de himerele sale de mai tîrziu, foarte puternice trăsături realiste. Este un bust de tînar cu o concentrare mentală maximă întipărită pe figura aproape împietrită de interiorizare, un cap de expresie înfățișînd gîndirea. Dintr-un « sfinx », sfinxul acesta n-are decît o aluzie, un hieroglif plastic: ghiara de vultur crispată, fără nici o legătură cu bustul, pe care sculptorul a pus-o imediat sub pieptul lui musculos și crispat și el de efortul concentrării. Este ca un fel de

epigraf-rebus pus pe soclul sta-
tuiei, reprezentare figurativă a
ideii de efort și de avântare
vulturească a gândului: ghiara
îndoielilor rațiunii, care-și înfige
amprenta în cugetul omului
dotat cu inteligență și conștiință
de sine. Ideea de a face să con-
tribuie la destăinuirea conți-
nutului expresiv al unei opere
nu numai chipul uman, obrazul
cu modificările impuse de sen-
timent, ci și mâna, se vede și în
cealaltă operă expusă în 1913, în
Beethoven. Ea mai apăruse, încă
din 1908, în varianta bustului
lui Luchian de care am pomenit,
și este ca o sancționare a drep-
tului sculpturii portretistice de
a caracteriza personajul prin tot
ceea ce are el expresiv, și nu
exclusiv prin fizionomie.

În 1914, atmosfera «pa-
triotică» menținută de cercurile
guvernamentale îndată după
încheierea păcii din 1913 de la
București, unde șeful conserva-
torilor, Titu Maiorescu, pe
atunci prim-ministru, știuse atît
de bine să definească imperia-
lismul țărilor mici, cerînd Bul-
gariei teritorii, această falsă
însuflețire națională dictată de
sus se face simțită și în sculp-
tură. Concursul de monumente

cu temă patriotică îl solicită și pe Paciurea, care fusese vizitat în martie,
la Muzeul Aman, de către însuși ministrul de interne, subit interesat
de artă.

Paciurea trimite la Ateneu, unde se expuneau machetele, proiectul său
cu tema «Patria», conformîndu-se riguros condițiilor concursului, așa cum
fuseseră ele publicate (scara de 1 decimetru la metru, înălțimea totală a machetei
de 0,80 m etc.), fără să prevadă că toți ceilalți participanți se vor îndepărta
de aceste condiții sau le vor nesocoti de-a dreptul, trimițînd lucrări de
«dimensiuni colosale», între care macheta lui Paciurea este «îngropată»¹.
Pe lîngă aceasta, din pricina înghesuirii lucrărilor în rotondă și a luminii
nefavorabile, macheta lui Paciurea risca să treacă neobservată. Ea este retrasă
și ținută (de formă) la dispoziția onor. comisiunii, în atelierul sculptorului



Zeul războiului (bronz)

¹ Termenul este al lui Paciurea, care a adresat la 16 iunie 1914 o scrisoare de protest colonelului Radovici la Ateneu.

de la Muzeul Aman. Respectarea regulamentului unui concurs, care artistului nostru, om de bună credință, i se părușe firească, celorlalți sculptori li se părea o naivitate reprobabilă, așa că tendința lor de a eclipsa calitatea prin volum, normală într-o epocă a concurenței nealeale cum e epoca individualistă burgheză, sculptorul n-a mai putut-o suporta.

Atmosfera din țară era, de altfel, din ce în ce mai apăsătoare la începutul anului 1915. Evenimentele tulburi de la palatul regal, « schimbarea domnilor » și psihoza apropierei războiului care cuprindea tot mai mult spiritele pe măsură ce focul se întetea în restul Europei, iminența acestui flagel, îl predispun pe Paciurea la meditații sumbre. Personal, el n-are motive să fie optimist. O comandă importantă pe care o aștepta din partea Băncii Naționale întârzie, amânându-se discutarea problemei de la consiliu la consiliu, cum reiese din corespondența primită de artist; aconturile cerute episcopiei bisericii Sf. Gheorghe Nou din Craiova pentru executarea bustului ctitorului ei Grigore Stoenescu (tatăl pictorului Eustațiu Stoenescu) i se reduceau cu 60 %, plătindu-i-se abia în decembrie 4 000 lei din 10 000 cât spera să obțină; iar atelierul cel mare de la Muzeul Aman în care lucrase pînă atunci, trebuia să rămînă la dispoziția noului custode al Muzeului. Ministerul Instrucțiunii și Cultelor dispune totuși să i se « cedeze » sculptorului « atelierul cel mic din fundul curții », favoare care i se făcea « în scopul de a avea lumina de la o parte absolut necesară » . . .

Din fericire, cu noul custode al Muzeului Aman, pictorul Mișu Teișanu, Paciurea s-a împrietenit repede, deși venirea lui îl disloca din atelier și din buget. Lipsit de familie, prea puțin dispus să-și întemeieze una, Paciurea a fost « adoptat » de familia ospitalieră a jovialului pictor, care avea, ca și prietenul său, ca și prietenii lor comuni, respect nezdruccinat pentru Apollo și artele ce-i sînt datorate, dar cel puțin tot atît respect pentru rivalul și fratele lui, Dyonissos, inspiratorul multor extaze deloc mai prejos de cele artistice, după socoteala acestor amici. Vinul din via lui Teișanu era renumit, și nu numai ferveții Terasei Oteteleșanu îl prețuiau, ci și nemuritorii sobri, ca marele Coșbuc, prieten al grupului. La grup se adăuga, de regulă, Obedenaru și din sociabilitate s-au alipit cu timpul Jean Al. Steriadi, Ștefan Popescu și alții. Poeții Adrian Maniu, Ion Barbu și Ion Minulescu, ca și vechiul său amic Gabriel Popescu, au făcut și ei parte din societatea aceasta.

Între « discuții » cu prietenii (reuniuni cotidiene, matinale ori serale, la care Paciurea tăcea majestos) și munca înverșunată în atelier, viața artistului se scurgea monotonă. Atmosfera europeană și cea din țară în special, cu luptele politicianilor care căutau să profite personal de faptul că sortii nedecise ai războiului tulburau intern apele, îl oprimă pe Paciurea. Ziarele sînt pline de grozăviile războiului, și ideea că focul ne va cuprinde în curînd țara, că vieți omenești se vor stinge și lucrul mîinilor oricărui făurar de cultură va cădea pradă furiei distrugătoare a zeului Marte, strecoară zi de zi în sufletul lui Paciurea groaza și dezgustul de înverșunarea ucigașe a omului împotriva semenilor săi. Pe sculptor îl obsedează obrazul desfigurat de ură, de mînie și de oroare, al unei Bellone ce poartă, drept coif, pe creștet, o hîrcă. « Zeul războiului », executat în 1915, nu era pe atunci pentru artist o himeră. Era o realitate biciuitoare, dogoritoare, sufocantă. Înainte de proclamarea literală a războiului, Paciurea i-a declarat el război. Soarta l-a cruțat să dea ochi cu ororile frontului, pe acest sensibil. Mobilizat pe loc, el este scutit de

orice serviciu militar ¹, cu specificarea că « nu va părăsi serviciul nici în caz de ocupație », ceea ce s-a întâmplat. Lipsit de liniștea sufletească necesară creației în anii războiului, Paciurea n-a ajuns să termine nici măcar bustul lui Grigore Stoenescu. Din 1916 și pînă în 1920 nu i se cur.oaște nici o operă.

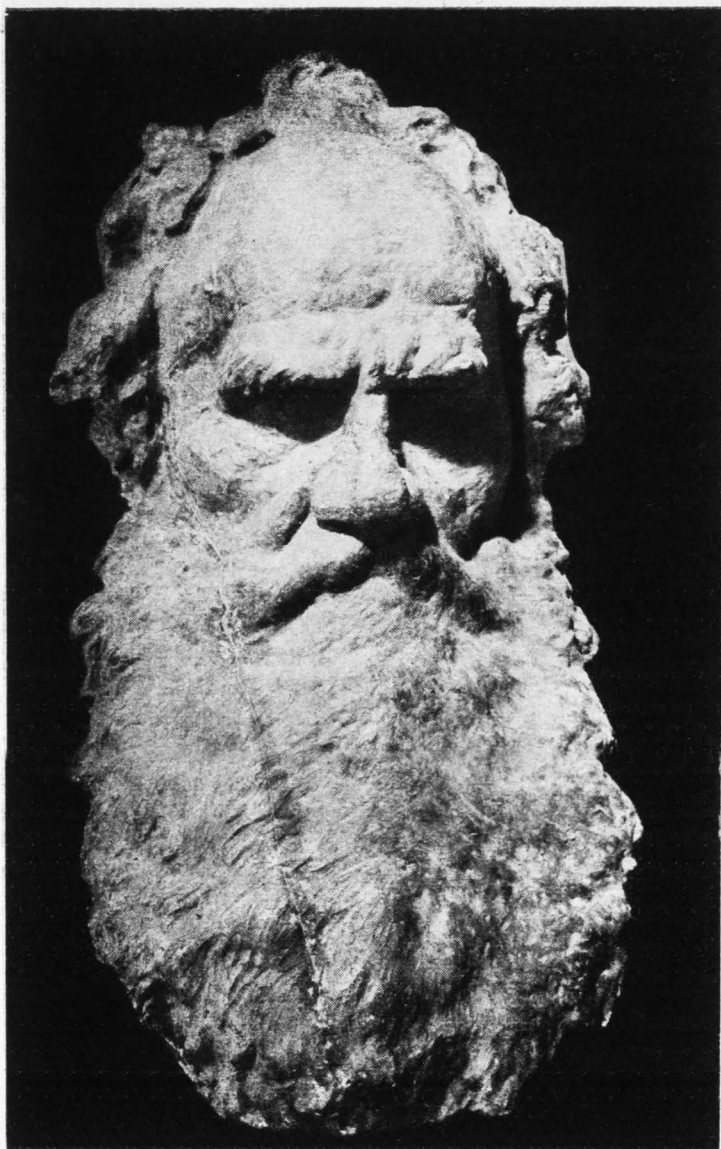


Ibsen, (gips patinat, detaliu)

Figura unuia din profitorii războiului de la 1916—1918 și ai ocupației germane, « colaboraționistul » (cum am spune noi astăzi) Bogdan-Pitești, îi solicită totuși lui Paciurea atenția. Cinismul acestei caracteristice figuri de potentat excroc, ca și surprinzătoarea compensare a mîrșăviei sale morale prin receptivitatea estetică de care a dat dovadă în cazul lui Luchian, Ressu etc., îl vor fi captivat pe Paciurea. El i-a executat bustul în 1920, cînd abjecția politicianistă era în floare și cînd Bogdan-Pitești, departe de a fi fost tras la

¹ Dispoziția ministerială nr. 31 498 din 15 noiembrie 1916.

răspundere pentru cele săvârșite sub ocupație, huzurea la moșie, socotindu-se ministeriabil. Și pe Mica Bogdan-Pitești, soția lui, personaj monden celebru, a sculptat-o Paciurea, prinzînd în figura ei, ce e mai curios, aspectul unei_candori ce surprinde.



Tolstoi (gips)

După război, ca o dovadă că se îpregătea de ani rodnici de creație, cu elan nou, în martie 1919, sculptorul aderă la societatea «Arta romîină», înființată în 1917 la Iași, și semnează, împreună cu N. N. Tonitza, Șt. Dumitrescu, Theodorescu-Sion, N. Dărăscu, Traian Cornescu, Camil Ressu, Marius Bunescu, Ion Jalea, Alexis Macedonski, O. Han, Mișu Teișanu, I. Ștefănescu și Ionescu-Doru, actul nou de

constituire al societății și regulamentul ei ce prevede expoziții anuale la București ¹.

Conferindu-i-se, în 1920, rămânerea pe loc, la ordinul Ministerului Lucrărilor Publice, cu gradul de caporal, sculptorul scapă definitiv de coș-



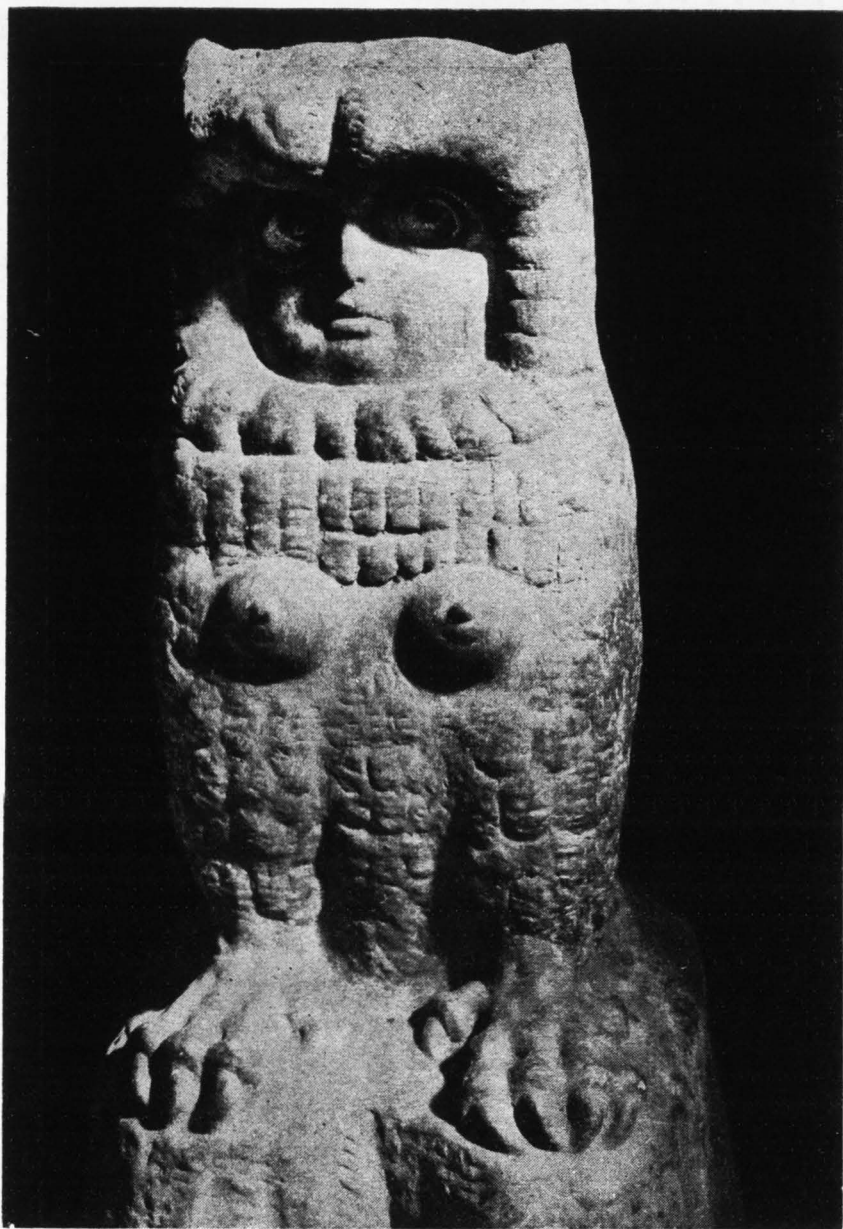
Grigore Stoenescu (gips)

marul mobilizării, care-i paralizase puterea de lucru timp de 4 ani, și reîncepe să lucreze febril.

O fericită ocazie — hotărîrea academicianului Victor Eftimiu, pe atunci director al Teatrului Național din București, de a-și împodobi foaierele cu

¹ Actul a fost adus de noi la Biblioteca Academiei R.P.R., Secția de stampe, în 1954.

sculpturi reprezentînd dramaturgi și actori, îi va aduce lui Paciurea o seamă de comenzi importante. În 1921 el execută bustul lui Shakespeare și pe cel al lui Ibsen. Dacă primul este, din dorința de a păstra schematismul portretului

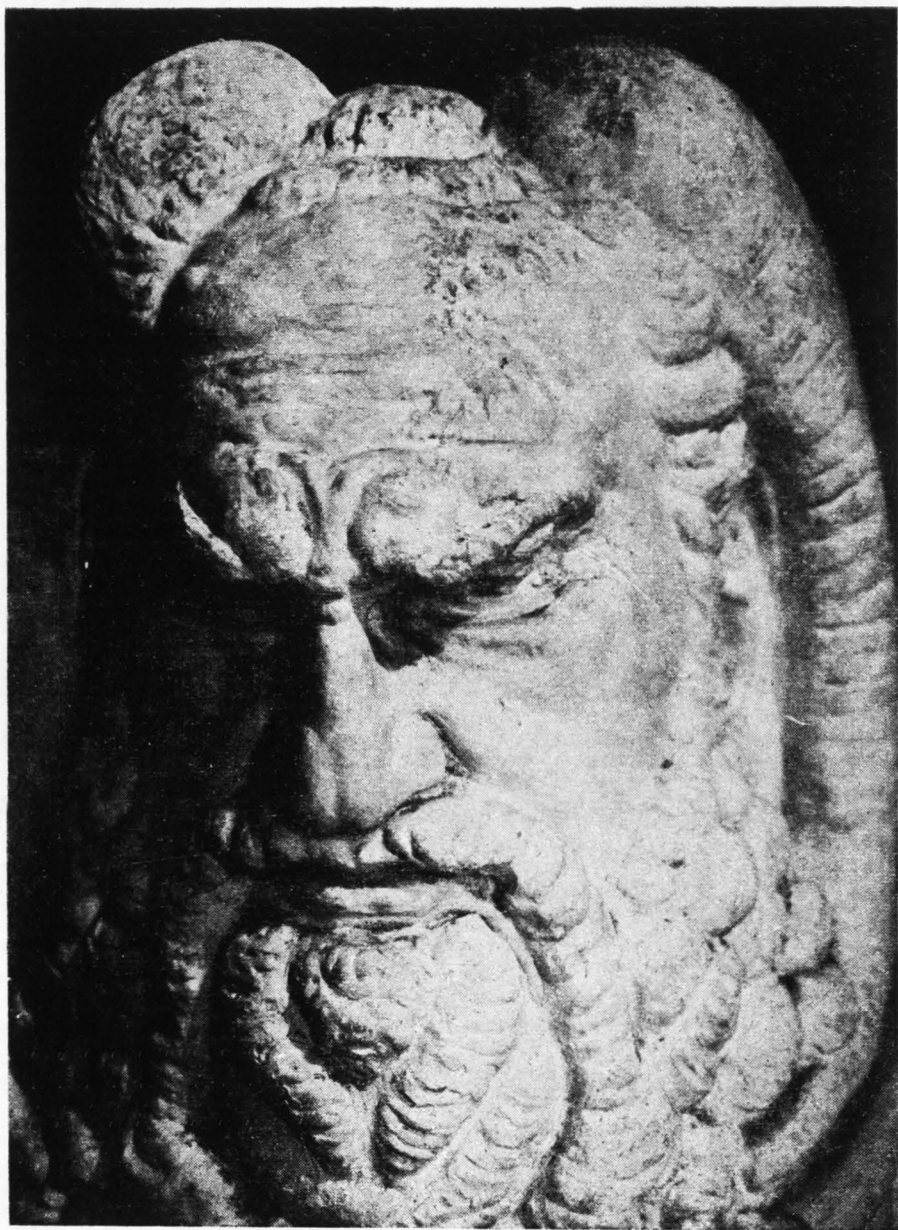


Himera nopții (gips)

de la Stratford-on-Avon, destul de superficial și de exterior, o adevărată « comandă », Paciurea a știut să înscrie pe chipul celui de al doilea semnele marii conștiințe a răspunderii morale ce-l angajează pe creator față de societate.

Înrudit este și portretul lui Tolstoi, expus abia la Salonul Oficial din 1924 sub titlul « Un apostol », căci în acea epocă orice aluzie la cultura rusă suna, pentru antisovietismul oficialităților, destul de suspect. Conceput în

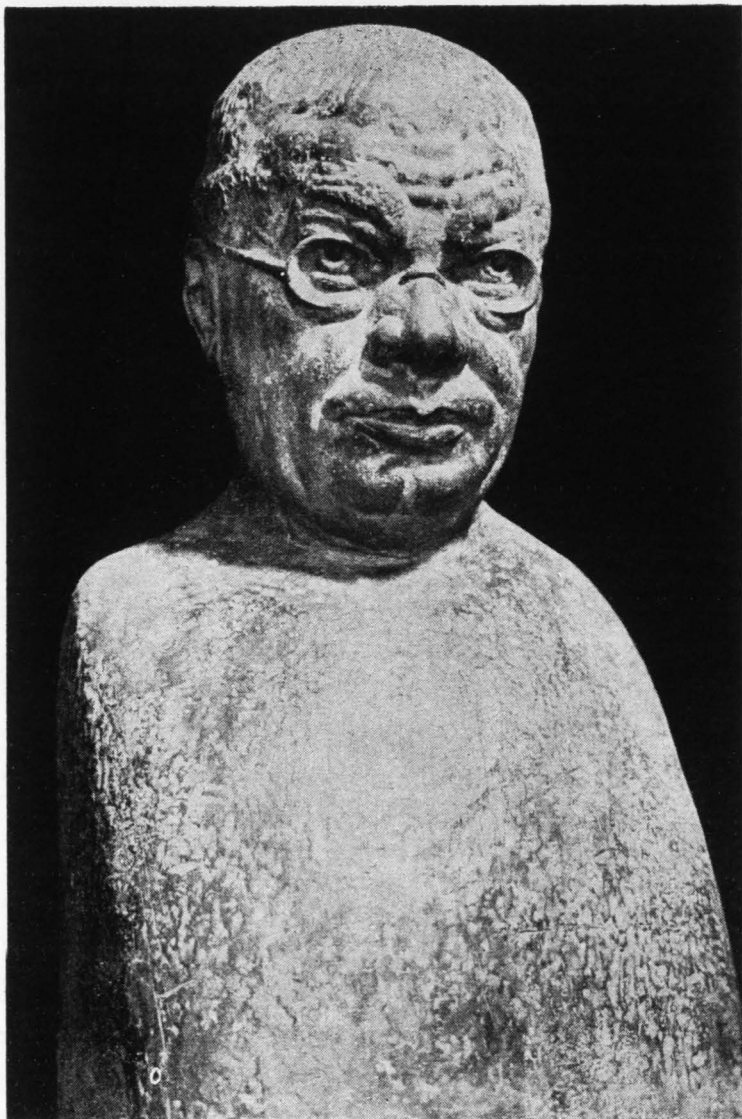
dimensiuni colosale, capul cu fruntea vastă ca o cupolă surprinde trăsăturile esențiale ale marelui scriitor, gânditor și vizionar al unei lumi mai bune, considerat de Lenin oglindă a revoluției ruse¹. Pentru reconsti-



Pan (detaliu)

tuirea marilor figuri ale culturii universale Paciurea dovedește calități remarcabile.

¹ O replică se află la Galeria Națională. Clișeul nostru este făcut, ca și «Pan», după replica aflată la Școala de literatură (fostul Muzeu Toma Stelian), unde s-au păstrat o vreme mai multe din piesele atelierului lui Paciurea, din posesia văduvei sale. «Himera nopții» și «Grigore Stoenescu» sînt de asemeni fotografiate după replicile în gips aflate acolo.



Ion Brezeanu (gips)

Somat de epitropii bisericii Sf. Gheorghe din Craiova (Madona Dudu), sculptorul termină, în 1921, și excelentul bust al ctitorului ei, Grigore Stoenescu. Este și anul în care, împreună cu sculptorul Corneliu Medrea și gravorul Gabriel Popescu, Paciurea face pentru prima dată o expoziție cu caracter mult mai personal decât cele la care participase înainte de 1916. Sculptorul prezintă la « Maison d'Art » multe din lucrările sale, printre care impresionantul « Zeu al războiului », proiectul de monument al lui Eminescu, reluat după 11 ani, și altele.

Deși suferă un nou eșec cu « monumentul corpului didactic », Paciurea este chemat să contribuie, cu idei și proiecte, la decorarea sculpturală a edificiilor ridicate cu prilejul serbărilor încoronării, ce făceau parte din programul de propagandă al regimului, ceea ce îi va atrage doar atacuri în presă și nici o comandă importantă.

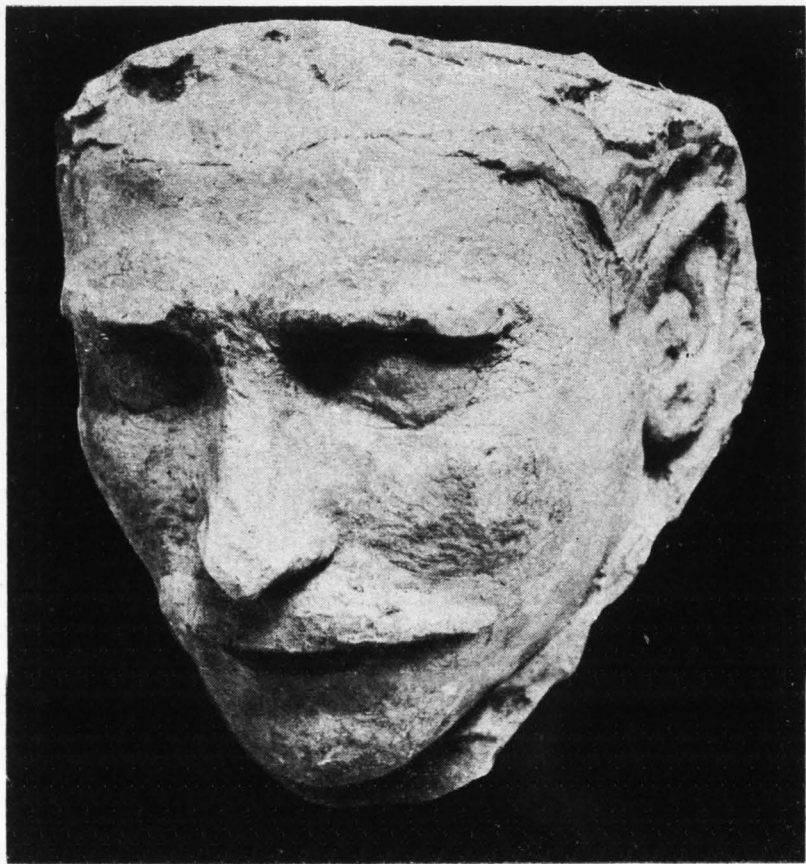


Mioara Teișanu (gips, replică)

Căutîndu-și compensații în activitatea didactică, sculptorul muncește pasionat în atelierul Școlii de arte frumoase. În anii 1922—1923, *Boris Caragea*, *Constantin Baraschi*, *Ion Irimescu* și *Gheorghe Anghel* erau elevii săi, ca și *Ion Turească*, *Vasile N. Vasiliu (Falti)* și *Basarab Spartali*.

La expoziția «*Artă romînă*» din 1923, unde reprezintă sculptura alături de *Medrea* și *Han*, *Paciurea* expune, pe lîngă alte lucrări, mai vechi, și portretul scriitorului *Carol Ardeleanu* figură de proletar intelectual frămîntat de revolte ca și sculptorul. Mîndria lui *Paciurea*, conștiința valorii proprii, nesocotite de societate, îl duc la izolare voită, la un dezgust de epoca sa, izolare confundată de unii cu «*mizantropia*». Voind să pună stavilă între sufletul său și turpitudinile vieții politice din țară, *Paciurea* caută singurătatea și-și cultivă cu voluptate suferința morală. Rod al acestei schizofrenice ruperi de realitate sînt, începînd din această epocă, «*himerele*» lui *Paciurea*. Aceste fapte fantastice,

îmbinări de membre animale împrumutate speciilor celor mai puțin înrudite — reptile, mamifere, zburătoare — cu capete omenеști cele mai adesea, sînt menite să întruchipeze, în concepția sculptorului, absurdă organizare a lumii, asupra căreia nedreapta orînduire socială a vremii sale îl făcea să-și extindă oprobiul. Decepționat, lovit în nădejdi și așteptările sale, pus în neputință de a realiza operele de mare amploare care-i frămîntau spiritul, Paciurea nu găsește în sine forța de a rezista și de a lupta dîrz și activ și constituția sa firavă nu poate opune loviturilor ce-i

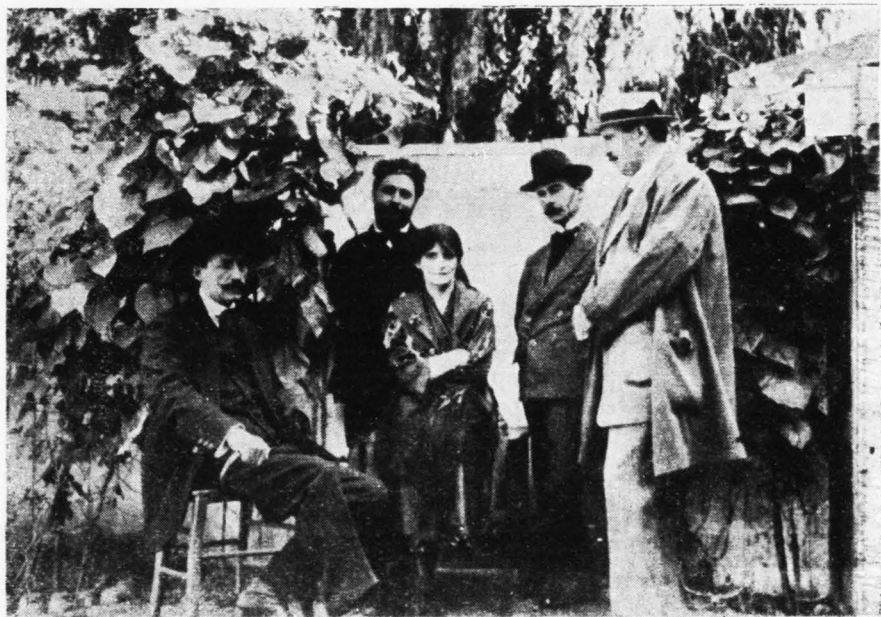


Mască (Toma Ionescu)

vin neconținut o linie etică și practică de conduită. Conștiința îndurerată a nedreptății obligat să-și înăbușe chemarea e populată de simbolurile calamităților, servituților și ororilor umane. Pălmuind, prin obiectivarea lor în sculptură, societatea cu care n-are tăria să lupte, răzbuinându-se prin ele de suferința pe care i-o impunea triumful tuturor viciilor în lumea prost organizată în care trăia, Paciurea are surpriza să se vadă aplaudat pentru aceasta chiar de către cei care ar fi avut de ce să se simtă vizați. Devenite, paradoxal, puncte de atracție pentru public, himerele plămuite de Paciurea obțin un succes pe care restul operei sale nu l-a putut pe atunci reperta. I se atribuie de către snobi o metafizică la care artistul nici nu visase și, cu fiecare tortură a spiritului său concretizată în lut, faima sculptorului va crește, pînă cînd himerele îi vor aduce premiul național, meritat mai curînd prin ceea ce i se respinsese la concursuri.

Nălucile acestea diforme, fantastici moștenitori ai orățăniilor demonologiei medievale și ai monștrilor mitologici, sînt uneori, ce e drept, surprinzător de organic și de logic concepute, în absurditatea lor. Amănuntele excelent modelate, dovedesc subordonare la o viziune globală, urmărită în vederea unei expresivități ieșite din comun.

Paciurea n-a părăsit însă realismul. El își alternează monștrii cu viguroase lucrări de artă adevărată, supuse unei estetici sănătoase, cum sînt, la expoziția din 1923, « Capul de satir » și « Capul de fetiță ». Primul e întruchiparea vitalității animalice debordante, al doilea expresia fondului de curățenie sufletească pe care artistul și-l poate păstra, nealterat, din copilărie. Pe linia « Copiliței rugîndu-se » a lui Georgescu sau a « fetiței lui Petre Grădișteanu » sculptată de Valbudea, acest cap de copil, pentru care i-a servit ca model



Ștefan Popescu, M. Teișanu și soția lui, Paciurea și J. Al. Steriadi în curtea Muzeului Aman

odrasla pictorului Teișanu, răpusă de mică de boală, este o operă de mare puritate, de mare echilibru sufletesc. În 1924, cînd, cu prilejul participării sale la Biennala din Veneția, proiectul monumentului lui Eminescu se întoarce spart, Paciurea rămîne impasibil. Abulic, el privește de asemenea cum ideea statuii Leului din Bulevardul Geniului — pentru care avem documente, schițe rămase de la artist — îi este furată de alt sculptor. Execută, în 1925, portretul ministrului de pe atunci al domeniilor, Alexandru Constantinescu (« Porcul ») și ia parte la expoziția de artă romînească organizată la Muzeul « Jeu de Paume », anexa Muzeului Luxembourg din Paris, trimițînd, pe lîngă Zeul Războiului, portretul pictorului Voinescu-Ceau, fost și el la Biennală, capul lui Beethoven și busturile cuplului Bogdan-Pitești, o sculptură abstractă intitulată « Cugețarea », (cap feminin nefinisat vrînd să sugereze parcă incompleta desprindere a ideii din materia ce-i servește drept suport), în maniera îndrăgită de Brîncuși și mult apreciată în Franța.

Execută în țară, tot în 1925, bustul generalului medic profesor Demos-
thene din parcul spitalului militar, comandă banală, dar renunță să mai par-
ticipa la un concurs pentru monumentul lui Eminescu, la care îl invită « Ate-
neul Popular Păcurari » din Iași, din al cărui comitet făcea parte și maestrul
Sadoveanu. Este ca o abdicare. Când, în 1927, i se decernă cu greu premiul
național pentru sculptură, artistul nu se gîndește decît să-și procure cu banii
aceștia (100 000 lei) un răstimp de odihnă. O lună la Predeal este pentru el
un prilej de refacere morală care-l ajută să lucreze din nou, să proiecteze
febril monumente. Participă în 1929 la concursul pentru statuia lui Tudor
Vladimirescu și este din nou respins, în favoarea lui Burcă. Primăria din
Sinaia, îi oferă însă o compensație, angajîndu-i bustul actorului Iancu Bre-
zeanu, originar din acest oraș, pentru a-l înălța în fața Cazinoului (o replică
exista la Teatrul Național din București, din seria din care face parte și bustul
lui C. Nottara).

În cimitirul aceluiași oraș se află, de altfel, alte două busturi ale artis-
tului, dar cu totul de alt nivel decît lucrarea închinată actorului de geniu,
iubit de sculptor ca de întreg publicul de teatru românesc.

O nouă consacrare a talentului îi revine lui Paciurea în 1929, din partea
juriului internațional al Expoziției din Barcelona, unde obține medalia de bronz
în gradul de mare premiu clasa 2-a, cu « Zeul Războiului ». În 1930 participă
la expozițiile de la Haga, Amsterdam și Bruxelles, și execută bustul lui Francis
Lebrun, lector de limba franceză la Universitatea din București, prin care aderă
în 1931 la Societatea drepturilor de autor a artiștilor (S.A.R.D.A.). Este ales
membru « hors concours » al Sindicatului artelor frumoase, ceea ce nu-l scutește
de un nou eșec, fiind respins la concursul pentru monumentul infanteriei ro-
mîne, în chiar anul morții sale. Bolnav de multă vreme — unii susțin că de
cancer — Paciurea se lasă operat și moare la 4 iulie 1932, în vîrstă de 59 de ani.

O expoziție retrospectivă a operei artistului a fost organizată chiar
în toamna aceluiași an, cu majoritatea lucrărilor sale mai importante.

Totuși, în ceea ce privește conservarea operei acestui cel mai mare
sculptor român, nu s-a făcut prea mult nici după această lăudabilă inițiativă,
așa că unele din operele marelui maestru au avut de suferit ori chiar au fost
distruse. Muzeul de Artă al R.P.R. întrunește o colecție remarcabilă de lucrări
ale lui Paciurea.

СКУЛЬПТОР Д. ПАЧУРЯ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Настоящая статья является краткой передачей монографии, выполненной в
рамках Института истории искусства, и содержит биографию скульптора и характе-
ристику главных его произведений.

Димитрие Пачуря родился в Бухаресте в 1873 г. в бедной семье. По окон-
чании начальной школы, он поступает в Художественную и ремесленную школу
в Бухаресте и становится учеником скульптора Владимира Хегеля. Пачуря полу-
чает в 1895 г., при помощи В. Хегеля, стипендию для продолжения образования
во Франции. Пачуря, несмотря на тесную связь в Париже с импрессионистами,
последователями Родэна, сохраняет все же, за исключением некоторых поздней-
ших работ, исполненных в зрелом возрасте, глубокое сознание величия реалисти-
ческого искусства и следует по пути пластической выразительности и монумент-
ального художественного замысла. Возвратившись на родину в 1900 г., Пачуря
принужден заняться надгробной скульптурой. Первый официальный и самый
крупный в его жизни заказ Пачуря получает в 1905 г., а именно «Великана»

в гроте Парка Филарет, сегодня — Парк Свободы. Как своим замыслом, так и своими размерами «Великан» является монументальным произведением огромной выразительности; это произведение было встречено прессой того времени как «откровение». Некоторые, исполненные в этот период времени портреты, среди которых голова актера Василе Пачурия, брата скульптора, и бюст Лукиана, обратили внимание публики на замечательные качества Пачури, как портретиста.

В 1909 г. Пачурия получает по конкурсу пост скульптора в Школе изящных искусств города Бухареста, и ему поручены различные официальные почетные должности. В эти годы он регулярно участвует в выставках, экспонируя несколько интересных портретов, и работает над памятником Михаилу Эминеску. После первой мировой войны, Пачурия исполняет для фойе Национального театра портреты Шекспира и Ибсена, а в 1924 г. выставляет портрет Толстого. Некоторые неудачи этого периода, а также нездоровая политическая атмосфера, неблагоприятно отразились на характере и искусстве Пачури. Ряд работ этого последнего периода жизни Пачури («Химеры»), несмотря на большой успех и необычайность замысла, являются произведениями, чуждыми реалистическому характеру творчества Пачури. Все же, не за реалистическую скульптуру, а за эти нездоровые произведения, ему присуждается Национальная премия в 1927 г. В 1929 г. он премирован на выставке в Барселоне за свое скульптурное произведение «Бог войны». Д. Пачурия умер в 1932 г.

LE SCULPTEUR D. PACIUREA

(RÉSUMÉ)

Cette étude est le résumé d'une monographie, qui paraîtra sous les auspices de l'Institut, comprenant la biographie du sculpteur et l'explication du caractère de ses principales œuvres.

Dimitrie Paciurea est né à Bucarest en 1873, de parents pauvres. Après l'école primaire, il suit les cours de l'Ecole des Arts et Métiers de Bucarest, où il est l'élève du sculpteur Vladimir Hegel. Avec l'appui de ce dernier, Paciurea obtient, en 1895, une bourse d'études en France. Bien qu'il ait fréquenté à Paris les impressionnistes qui ont succédé à Rodin, Paciurea demeure conscient de la grandeur de l'art réaliste et ne se départit pas de la ligne de l'expressivité plastique et de la vision monumentale — sauf dans quelques-unes de ses œuvres de la dernière période. Rentré dans son pays en 1900, Paciurea se voit obligé de s'en tenir à la sculpture funéraire. En 1905, Paciurea obtient sa première commande officielle, la plus importante de sa carrière; il s'agit du « Géant » de la grotte du parc Filaret, aujourd'hui « Parc de la Liberté ». Par la conception et par ses proportions, « Le Géant » est une œuvre monumentale, d'une grande force d'expression, qui a été saluée par la presse du temps comme une « révélation ». Quelques portraits exécutés à la même époque, parmi lesquels la tête de l'acteur Vasile Paciurea, frère du sculpteur, et le buste de Luchian, attirent l'attention du public sur les remarquables qualités de portraitiste de Paciurea.

En 1909, il obtient par voie de concours le poste de professeur de sculpture à l'Ecole des Beaux Arts de Bucarest et, de plus, est chargé de différentes fonctions officielles honorifiques. A cette époque, il participe régulièrement aux expositions, où il présente quelques portraits dignes d'intérêt, et travaille au monument de Mihail Eminesco. Après la première guerre mondiale, Paciurea exécute, pour les foyers du Théâtre National, les portraits de Shakespeare et d'Ibsen et expose, en 1924, le portrait de Tolstoï. Quelques insuccès au cours de cette période, de même que l'atmosphère politique malsaine qui régnait à cette époque, ont une influence défavorable sur le caractère et l'art de Paciurea. Malgré leur grand succès, quelques-unes des créations datant des dernières années de sa vie — les chimères — sont, par la bizarrerie de leur conception, étrangères au caractère réaliste de l'œuvre de Paciurea. Cependant, ce n'est pas sa sculpture réaliste, mais bien ces œuvres d'un caractère maladif qui lui valent, en 1927, le Prix National. En 1929, son « Dieu de la guerre » est couronné à l'exposition de Barcelone. Il meurt en 1932.

NICOLAE CRISTEA *

(1908—1936)

de BARBU BREZIANU

Arta noastră grafică dintre cele două războaie a fost studiată prea puțin, deși în acest răstimp, au apărut talente reale care meritau atenția criticii.

Monografia de față tinde să aducă unele date în legătură cu viața și opera desenatorului progresist Nicolae Cristea, artist care s-a străduit să prezinte în desenele sale dintre anii 1930—1936, câteva aspecte caracteristice ale acestei perioade din viața societății românești.

În această epocă, se știe, s-a declanșat marea criză a lumii burgheze ale cărei repercusiuni au fost simțite și de țara noastră, integrată pe atunci în sistemul economic capitalist. Criza a durat cinci ani, cauzând pierderi care au întrecut chiar pe cele pricinuite de războiul din 1914. În încercarea lui de a se salva, regimul capitalist mondial aruncase pe drumuri 24 000 000 de salariați. Dar chiar și muncitorii rămași încadrați primeau cu mari întârzieri și cu intermitențe, bietele lor salarii ciuntite.

Congresul Partidului Comunist din România care în această perioadă era în ilegalitate, a fost punctul de plecare a unei contraofensive muncitorești ce s-a manifestat printr-o serie de mitinguri și greve de protest împotriva concedierilor masive, a reducerii salariilor — în general împotriva tendinței de pauperizare a muncitorimii. Aceste măsuri fuseseră luate de guvern pentru a îngădui capitaliștilor să-și mențină mai departe echilibrul și standardul lor bugetar. Adversarii lor cei mai îndârjiți au fost muncitorii ceferiști, muncitorii petroliști și mineri, care s-au ridicat împotriva guvernului, avînd de înfruntat represalii sîngeroase. Greva minerilor de la Lupeni (1929), greva petroliștilor (1932), greva celor 7 000 de ceferiști de la Grivița (1933), precum și numeroase alte mișcări revoluționare muncitorești și țărănești, sînt dovezi ale protestului vehement al conștiinței proletarilor împotriva exploatatorilor și a măsurilor de sugrumare a libertății. Situația economică a muncitorilor romîni era într-adevăr mizerabilă: ei duceau o viață de privațiuni, de foamete și de sărăcie.

În aceste vremuri de restriște, în toamna anului 1928, tînărul licean Nicolae Cristea, absolvent al Colegiului național sf. Sava, își dădea bacalaureatul, după ce trecuse un strălucit examen de desen, în chiar revista amintitului liceu ¹.

* Comunicare făcută în ședința Secției a VI-a a Academiei R.P.R., din 30 iunie 1955.

¹ Actuala Școală medie de 10 ani Nicolae Bălcescu.

Născut la București în 27 septembrie 1908, Cristea era singurul copil al Neonilei și al lui Dumitru Nicolae, cazangiul care de la 11 ani intrase lucrător ucenic la C.F.R. În lungii săi ani de serviciu, Dumitru Nicolae văzuse vasul revoluționar « Kneaz Potemkin Tavriceski » cu marinarii lui debarcați la Constanța; unii dintre potemkiniști se angajaseră la serviciul docurilor și podurilor, unde, în 1905, munceau cot la cot cu Dumitru Nicolae. Mai târziu



BORIS CARAGEA

Medalionul lui Nicolae Cristea

el participase ca delegat al sindicatului Atelierele Grivița la grevele din 1918 și 1920. Fusesse apoi urmărit de siguranță și concediat de la Atelierele Căilor Ferate. Cazangiul locuise pînă atunci în strada « C » (Cartierul Steaua), peste drum de ateliere.

Cristea și-a petrecut astfel copilăria în preajma depozitului de locomotive Grivița, cunoscînd în de aproape atmosfera halelor de montaj în care muncitorii băteau fără încetare în uriașele cazane, nituindu-le și strîngîndu-le în chingi de oțel. Alteori Cristea pornea printre linii să privească venirile și plecările trenurilor, ori se pierdea în neîncetatul forfot al peroanelor gării unde îl impresionau, cu deosebire, hamalii zdrențăroși purtînd poveri, sau călătorii sărmani moțîind pe caldarîm.

Cristea înregistra aceste aspecte ale vieții cu care lua contact, simțînd și nevoia de a așterne pe hîrtie cele văzute. El desena chipuri de muncitori, de țărani cu desagi, de hamali — și variate aspecte din lumea feroviarilor.

Prin piața Chibrit, întilnea iarna oameni desculți ce plecau zgribuliți să-și caute de lucru, sau mame cu fețele supte de foame, alăptîndu-și copiii, chivuțe, ori camionagii îndreptîndu-se cu gloabele lor chinuite spre depoul de lemne.

Desenele lui căpătau tot mai multă claritate și vigoare. Cînd se întîmpla să nu aibă hîrtie, nici creion, băiatul — ne spunea Dumitru Nicolae — lua



Autoportretul artistului

un tăciune din sobă și zugrăvea pe pereți cu cărbunele pe taică-său, ori un alt model care îi sta la îndemînă.

Primele mărturii ale talentului său sînt schițele publicate în « Revista literară a liceului Sf. Sava. » Din pricina pasiunii sale pentru desen, elevul Cristea Nicolae neglija unele materii ca matematica ori chimia, și din această pricină era uneori silit să dea corijențe, împlinindu-și astfel cunoștințele deficitare. În schimb profesorul său de desen, pictorul Vintilescu (zis Găzarul), părea conștient de însușirile lui, de vreme ce-i dădea 10 la această materie, — următoarele note bune, fiind în ordine descrescîndă, 9 la purtare și 8 la muzică.

În toată viața lui, Cristea n-a desmințit aceste calificări școlare. Cei ce l-au cunoscut își amintesc de buna cuviință, de înclinarea pe care o arăta pentru muzică (în special muzica de operă și cea simfonică), de firea lui dezinteresată și generoasă.

În aprilie 1927, pe coperta numărului 3 al revistei liceului, sub titlul «Sacaua», apărea primul desen în peniță al elevului din clasa a VII-a modernă, Nicolae Cristea; în interior se mai aflau două desene, iar «Cronica plastică» a revistei saluta debutul lui Cristea: «o promițătoare și viguroasă personalitate».

Numărul următor avea pe copertă o încercare de compoziție biblică: «Și Isus vindecă pe orbi». Tematica religioasă fusese rezolvată cu sobrietate și îndemînare. În primul plan apărea figura lui Isus binecuvîntînd și a orbului prosternat la picioarele lui; în al doilea plan, un copil uluit să vadă minunea și, în fine, un peisaj de dealuri alcătuiind fundalul interesantei schițe. Alegerea parabolei «Vindecarea orbului» (dintre nenumărate alte posibile), arată înclinarea lui Cristea pentru cei sărmani și nenorociți.

În numerele ce au urmat ¹, el ocupă același loc de frunte, dînd o serie de desene care oglindesc de astă dată mizeria mahalalelor Delea-Veche, Bariera Vergului și Tepeș-Vodă — unde elevul își petrecea timpul liber. Iată imaginea unei mame desculțe cu un prunc în brațe; o alta cu un copil așezat alături; apoi (continuînd «Sacaua» din primul număr) cîteva trăsuri de «lux», biete birji hodorogite cu roțile strîmbe, trase de mîrtoage slăbănoage, deșelate și costelive, cum sînt caii vecinului lui, ai lui «Nea Mușat», ori cei ai «lui Gheorghe Sărăcie».

Lui Cristea îi cădeau sub ochi aceste subiecte și voia să arate și aceloră ce nu vedeau (sau se prefăceau că nu văd), mizeria nespusă a ulițelor periferice locuite de un «nea Mușat» ori «Sărăcie». Era în revista unui colegiu de «elită» care număra printre elevii săi o seamă de feciori de bani gata — primul succes de presă al unui elev proletar.

Al șaptelea număr al revistei reprezintă o dată și în literatură, dacă ținem seama că aici a publicat pentru întîia oară și elevul Stănescu Alexandru din clasa a VII-a modernă, coleg de bancă, după cum el însuși mărturisea, cu Nicolae Cristea ². Acest număr în care debuta cel ce avea să fie Alexandru Sahia, prezenta pe copertă patru țărani amăriți, desenați de Nicolae Cristea.

Tovarăși de școală și fruntași ai generației lor, Sahia și Cristea aveau să se reîntîlnească în redacția revistei «Cuvîntul liber», luptînd fiecare pentru izbînda aceleiași cauze. Se știe că amîndoi au murit răpuși de boală, mai înainte de a-și fi dat măsura talentului, Cristea în aprilie 1936, iar Sahia, nu mult după dînsul, în 1937.

Din anii de sfîrșit de liceu ni s-au păstrat cîteva carnete pe care acest ager observator, cu ochii larg deschiși asupra neajunsurilor omenești, scrisese «Ziarul unui cască gură». Cu copertile lor negre, cu izul lor de sărăcie, aceste carnete cu notații de fiecă zi, în care Cristea din economie, era nevoit să deseneze înghesuind pe aceeași pagină cît mai multe imagini, — sînt pline de desene ce se caracterizează printr-un deosebit simț al mișcării și printr-o sinceră spontaneitate. Toate personajele lui Cristea sînt prinse «pe viu», avînd ritmul lor de viață și caracterul lor specific.

Aceste carnete, cît și cele din epoca 1930—1935 (în număr de peste 20) alcătuiesc latura necunoscută a operei lui Nicolae Cristea, fiind mărturia sinceră a seriozității, a rîvnei și a pasiunii cu care artistul înțelegea să lucreze. El nu era un artist izolat în atelier, ci căuta să surprindă viața în toate aspectele

¹ Numerele 5, 6, 7, 1927.

² Alex. Sahia, A plecat un luptător, în «Cuvîntul liber», 2 mai 1936.

ei: desenele sale reflectă realitatea înconjurătoare în care pulsează viața. Ochiul artistului se oprea atît la unele interesante amănunte cînd desena capete, mîini pentru studiu, — cît și la variate aspecte de stradă (zarzavagii, găzari, tocilari, flașnetari), sau la interioare de cafenea ori birturi (fiecare local cu atmosfera lui fumurie de plictis și sărăcie, cu jucători de biliard, ori tarafuri de lăutari).

Îl interesa în primul rînd omul căruia îi consacra caiete întregi. Anatomia modelelor sale e desenată în linii sigure, uneori dure, cu nerv și deosebită sensibilitate — izbutind să creeze imagini armonioase și expresive: adevărate crîmpeie de viață prinse cu o sinceritate emoționantă. Din cîteva linii simple, concise, cu ajutorul unor umbre sugestiv distribuite, răsar, și mai ales trăiesc, o diversitate de personaje. Cristea își iubea semenii și izbutea să le redea nu numai asemănarea, dar și fizionomia morală, durerile și gîndurile ce-i frămîntau. Ființele lui nu sînt niciodată statice și încremenite în poze convenționale, ci merg, se mișcă și trăiesc. În carnetele lui de schițe vezi lucrătorii desculți, cu mușchii încordați, ce mătură străzile, cară poveri, sapă, taie lemne, împing la căruțe alături de cai, sau în locul lor, ori cîteodată, mai rar (atunci cînd salahorii ajunseră șomeri), stau pe o bancă sau chiar pe jos să se odihnească.

Mediul în care trăia omul, decorul în sine, peisajul, cu vegetația lui — se pare că-l interesau mai puțin decît acțiunea omului, figura și făptura lui, precum și desfășurarea vieții asupra căruia pune accentul grav.



Desen din epoca școlară (1927)



Chivuțele lui Cristea

Încă de la primele lui încercări se poate vorbi despre o viziune umanitară, despre un sentiment de milă, dar și de revoltă, în ceea ce privește nedreptățile sociale. La început, firește că această atitudine nu era pe deplin conștientă. Dar cert e faptul că Nicolae Cristea desprindea din realitatea obiectivă, cu predilecție, figuri de nenorociți, victime ale exploatării sociale (declasați, vagabonzi, prostituate, dansatori, scripcari, florărese, saltimbanci și măs-



Desen al elevului Nicolae Cristea publicat pe coperta «Revistei literare a liceului Sf. Sava» (1927)

cărici de circ, sălașuri țigănești, cărauși lungiți pe caldarîm ș. a. m. d.) demascînd starea de adîncă mizerie și animalitate în care trăiau cei reduși la aceasta de capitalism.



Nevrînd să ajungă a fi un parazit al părinților și dorind, pe de altă parte, să-și poată cîștiga singur existența, Cristea se înscrie în toamna anului 1928 — deși nu-l trăgea inima — la Facultatea de științe pentru a se specializa în chimia industrială, adică tocmai acele științe fizico-chimice, pentru care nu nutrea o prea mare simpatie.

Facultățile noastre care fabricau în serie licențiați sortiți să mărească numărul șomerilor intelectuali, ajunseseră atunci să fie focare de propagandă politică. Mișcarea cuzistă și cea legionară încercau să ademenească un tineret în cea mai mare parte dezorientat. Cristea nu s-a lăsat prins însă de nici unul din aceste curente huliganice — după cum nici în grafică, deși și el a suferit unele influențe, nu s-a lăsat tîrît de «voga» curentelor decadente. Cubismul, dadaismul, futurismul — școli artistice zise «de avangardă» (ai căror ciraci,

arborînd false lozinci revoluționare, erau de fapt « tot atît de incapabili să producă o artă revoluționară pe cît este de incapabil un mut să țină o cuvîntare revoluționară »)¹—captaseră mulți artiști cu reale talente care au practicat pe timpuri o artă pură și abstractă. Deși aceste curente excentrice ar fi putut constitui pentru un adolescent o atracție irezistibilă, Cristea, fiu



Portretul unui tovarăș

de muncitor, crescut într-un mediu sănătos, cu o viziune realistă a lumii — nu s-a lăsat înrîurit de moda cosmopolită.



Trebuind să recruteze în 1931, el întrerupe universitatea și pleacă la Craiova, la școala pregătitoare de ofițeri de rezervă artileriști. Mediul cazon îi repugnă lui Nicolae Cristea. Un tovarăș de arme ni-l arată veșnic « în contradicție flagrantă cu rigorile militare ». Devenise un taciturn, un om posac, care se izola de ceilalți « strîngînd în sufletul lui toată amărăciunea și rîvna

¹ A. V. Lunacearski, Articole despre artă, Moscova-Leningrad, 1941, p. 500 și « Probleme pentru literatură și artă », 1.VIII. 1955, p. 77.



Flașnetarul



Cu cobilița

după libertate». La anostele cursuri de teoria războiului, «vlăjganul adormea» sau (dacă nu ațipea), se apuca să deseneze cu trăsături apăsate de cărbune — «după cum de cărbune era el însuși . . .»¹.

În ora de «balistică», ori la teoria «gurilor de foc», soldatul se refugia strategic în fundul clasei, unde, ferit de privirile superiorilor, avea priveriștea întregii săli; aici putea desena liniștit capete de elevi teteriști, mai expresive sau mai puțin expresive, tunși sau cu capele caraghioase, în asprele lor tunici, încinse cu centiroane; ori citea din Eminescu, din Bacovia (cu a cărui poezie avea unele afinități), sau din «Război și pace» al lui Tolstoi.

Cristea era într-adevăr un adversar al războiului. Atitudinea lui potrivnică militarismului și-a concretizat-o în desene ce denunțau uneltirile împotriva păcii, desene apărute în revistele «Stînga», «Cuvîntul liber», ori «Societatea de mîine», și care veneau în sprijinul acțiunii Comitetului de luptă împotriva războiului, ca și a Comitetului național antifascist de mai târziu. Cristea a luat astfel poziție publică împotriva războiului, demascînd atrocitățile bombardamentelor aeriene. Desenele lui din această epocă reprezintă mame cu copiii lor, înnebuniți de groază, fugind de teroarea bombardamentelor fasciste².

În «Victoria păcii» Cristea arată că pacea poate fi cucerită prin alianța proletarilor care duce la strivirea ațîțătorilor la război: un grup de trei tovarăși strîns uniți — (anticipînd parcă «porumbelul» lui Pablo Picasso) — țin în mîna alba pasăre a păcii cu ramura de măsline: sub tălpile desculțe ale muncitorilor, șarpele răutăților este strivit³.

Infrățirea între ostași, muncitori și țărani, este reprezentată în compoziția intitulată «Solidaritate». Desenul sugerează suferința acestor oameni, deopotrivă de asupriți.

În preajma războiului italo-abisinian, Cristea publică în fruntea numărului 4 al revistei «Societatea de mîine» desenul «Fantoma războiului»: zeul Marte, slut și cornut, aruncă o săgeată din arcul lui înveninat; la picioarele lui, lîngă o hîrcă, un soldat cu masca de gaze stă cu mitraliera gata de atac. Rezultatul loviturii zeului războiului nu va întîrzia să se arate, fiindcă, iată, «vertiginoasa civilizare a abisinienilor a început»: hoarde de tancuri fasciste înaintază spre un morman de schelete⁴.

Amenințarea cotropirii hitleriste ce plana asupra Europei se reflectă la Nicolae Cristea printr-un desen care evocă ocupația germană a Bucureștiului din 1917: un neamț al kaizerului, purtînd chivăra cu țepușe, izbește cu patul puștii un grup de cetățeni adunați în dreptul brutăriei⁵.



Pentru scurtul interval dintre absolvirea liceului și moartea lui — adică de la 1928 la 1936 — activitatea lui pe tărîmul artelor plastice a fost destul de rodnică. Talentul lui pentru desen și l-a pus întru apărarea celor nenorociți și asupriți.

Contactul cu muncitorimea ceferistă, încă din frageda copilărie, mediul sărac în care crescuse, tradiția revoluționară potemkinistă, ecoul

¹ Petre Pascu, Zăbranic pentru N. Cristea, în «Societatea de mîine», 4, XII, 1936.

² «Cuvîntul liber», 18 iulie 1934.

³ «Societatea de mîine» v. II-12.XI loc. cit. 1934.

⁴ «Cuvîntul liber», 8 noiembrie 1935.

⁵ Ibidem, 1 septembrie 1934.



grevelor pe care tatăl său îl aducea acasă, prietenia strânsă cu Sahia, privațiunile îndurate laolaltă, și, mai ales conștiința de clasă — l-au făcut să se îndrepte fără șovăire spre mișcarea de stînga. În ciuda faptului că trăia în lumea artiștilor, a gazetarilor, în redacțiile din centrul capitalei și în mediul studențimii universitare, Cristea nu și-a trădat niciodată tovarășii, deși lesne ar fi putut găsi o mai bună remunerare în redacțiile ziarelor burgheze ori la vreunul din apendicele literare ale acestor oficine; dar, spre deosebire de alții, a preferat să lupte pentru revendicările clasei sale.

Prima publicație la care instinctiv a tras, mînat parcă de o chemare, a fost revista «Stînga, — linia generală a vremii» — unde, din noiembrie 1932 și-a început colaborarea.



Odihnă pe trotuar

Înfruntind rigurile cenzurii și ale stării de asediu (care l-ar fi putut duce pînă la lagărele de concentrare, înființate în 1933), Cristea a luptat bărbătește pe baricadele democrației.

Aproape că n-a fost revistă progresistă la care să nu fi colaborat.

În timp ce alți vestiți graficieni, dintre care unii porniseră lupta încă din 1907, amuțiseră prudenți, ferindu-se parcă să mai lupte și se refugiaseră în pitorescul Balcului (unde pictau odalisce lascive pe placul cumpărătorilor), Cristea cu elanul și toată vigoarea tinereții își angajă talentul într-o artă cu tendință proletară, artă menită să scrie durerile celor obidiți.

Fără teamă de consecințe, Cristea pornește lupta pentru adevăr, împotriva demagogiei.

Prin imaginile sale oglindind realitatea, el tindea să înlăture spoiala pe care burghezia încerca s-o aștearnă pe așa-zisele acțiuni de « asistență socială ». El doboară decorurile de mucava poleită care camuflează starea gospodăriilor muncitorești, dînd în vileag mizeria familiilor zgribulite ce stăteau flămînde în fața unui blid gol ; sau arată lumii pe acei schilozi, azvîrliți de « asistență » pe ulițe.

Cînd la 30 decembrie 1933, decretul pentru controlul publicațiilor periodice suprimă revista « Stînga », Nicolae Cristea, după un popas în redacția revistei literare « Herald » (la care colaborează alături de Eugen Jebeleanu, Andrei Tudor, Radu Boureanu și Ion Călugăru, cu două desene în hors-texte)¹ — trece la « Cuvîntul liber » și « Societatea de mîine » unde își afirmă cu vigoare punctul de vedere. Desenele, nu numai că sînt concepute de Nicolae Cristea, dar chiar legenda este scrisă de el ; tematica îi aparține deopotrivă cu imaginea. Demn de relevat este faptul mărturisit de un fost coleg de redacție² că « nu revista își impunea linia ei de conduită, ci Cristea, prin desenele sale impunea revistei atitudinea sa ».

După scurt timp ajunge să fie « cap de afiș ». Numele lui figurează astfel pe coperta revistei « Cuvîntul liber » din 21 decembrie 1935 ; desenul înfățișează « Pomul de Crăciun al copiilor săraci ». Văzuți din spate, cu căciuli uriașe, încălțați cu niște galoși de bogdaproste, aceștia privesc pomul lor « de Crăciun ». Dar pomul nu licărește împodobit cu globuri, stelute și strălucitoare artificii, ci stă desfrunzit afară în plină iarnă, fiind încărcat doar de corbi negri care croncănesc printre ramuri.

Comentariul desenului, semnat de fostul lui tovarăș de bancă Alexandru Sahia, constituie de asemenea o impresionantă mărturie a timpurilor. Crăciunul nu înseamnă pentru acești copii bucurie, ci « cruntă suferință, îndîrjire, verificare. Simbolurile se sparg repede de tot în picioarele unei lumi înnebunite de foame. Este un strigăt general sub biciuirea frigului și nevoii imediate de hrană ».

În ultimele pagini ale aceluiași număr, « Cuvîntul liber » mai publica un desen în legătură cu același « Crăciun negru » : cîțiva nevoiași lihniți se uită la galantarele unei mezelării. Desenul lui Cristea (al cărui subiect amintește de « Flămîndul » lui Băncilă) poartă titlul « Himeră din totdeauna și de Crăciun ».

În șase numere ale revistei « Societatea de mîine »³ desenele lui Cristea au figurat de asemenea pe copertă. Menționăm și pentru curajul politic compoziția intitulată « Proletari din toate țările », ca și acel vlăguț « cap de familie » solicitat de patru ființe flămînde.

¹ « Eden » și « Nevestele lui Mehmet », în « Herald », nr. 1 și 3, noiembrie--decembrie 1933.

² Gheorghe Dinu, relatare verbală.

³ « Societatea de mîine », 1934, nr. 11--12 ; 1935, nr. 1, 2, 3, 4, 5, 10.

războiul



Bombardamentul

CUVÂNTUL LIBER

1940

NUMĂR DE CRĂCIUN 1940

A BAROU, DREAPTA A AVUT O VICTORIE DE CINCI MINUTE



Nicolae Cristea

Pomul de Crăciun al copiilor săraci

Prima pagină a revistei «Cuvântul liber», cu desenul «Pomul de Crăciun al copiilor săraci» de N. Cristea

Înainte de a intra în gruparea revistei, Cristea era preocupat de ideologia marxistă. Iar mai târziu, între anii 1934—35, a participat cu regularitate la un cenaclu inițiat de redacția revistei «Societatea de mâine», care-și ținea ședințele, clandestin, în strada Aviator Muntenescu, 48.

Nicolae Cristea a încercat să facă și ornamente de carte, realizând câteva viniete și frontispicii cu motive florale, pentru diversele broșuri ce aveau să apară în editura sus-numitei reviste.

Dar în afară de aceste mărunte podoabe fără semnificație artistică, Cristea a ilustrat și o carte de versuri «*Periferie*» de Lazăr Pach. Placheta conține, oșebit de copertă și reușitul portret al autorului, cinci desene care aduc o viziune plină de tristețe asupra mahalalei bucureștene. Desenele au putere de evocare și ilustrează cu vigoare versurile.

Faima lui de grafician s-a răspândit în lumea scriitorilor și ziariștilor cu a căror tematică proletară avea unele afinități. Astfel, solicitat de aceștia, îl găsim pe Cristea ilustrând unele reportaje sociale, ca acela despre «Azilul de noapte» («*Stinga*», februarie 1933) sau acela intitulat «Castelul tuberculozei» («*Stinga*», februarie 1933); ori reportajul despre «Tripourile Capitalei» în care desenatorul a prins pe viu o scenă cu jucători de cărți încăierăți («*Cuvîntul liber*», 26 mai 1934). Moartea l-a împiedicat însă pe Cristea să realizeze o serie de ilustrații proiectate pentru un volum de versuri ce avea să fie intitulat «*Minerii*». Graficianul înfățișase în mai multe rînduri, cu veridicitate, viața trudită a acestor muncitori cu chipurile și trupurile supte de foame, siliți să lucreze în condiții neomenești. În «*Cuvîntul liber*» din 2 decembrie 1933, găsim următoarele versuri ale lui Demostene Botez:

«La noi e tot cărbune și praf e, și arsură,
Noi pe echipe, asta mestecăm în gură:
Cenușă...»

Dedesubtul poeziei erau desenați trei mineri cu uneltele lor, pășind ca niște osîndiți spre mina de cărbuni. Îi aflăm apoi pe mineri pornind cu tîrnăcoapele; dar grupul lor e urmărit de aproape de întruchiparea morții («Echipa de noapte»¹). Tema e reluată în desenul numit «Ieșirea din mină» ce este de fapt ieșirea minerului din viață: ortacii își duc de astădată tovarășul pe o targă, petrecut de familia care îl jelește².

«Accidentul în mină», l-am găsit publicat în nr. 8 al revistei «*Stinga*» din anul 1933. Precum se vede, tematica minieră îl preocupa pe Nicolae Cristea care a izbutit să arate în linii dure și sugestive, figurile minerilor din anii 1933—34 deformatе de munca dusă în condiții de exterminare fizică, în bezna galeriilor subpămîntene. Este păcat că viața graficianului s-a curmat mai înainte de a fi creat imaginile pentru o carte de versuri, cu un subiect pentru care se vede că avea o sinceră înclinare.



Un scurt episod din viața lui Nicolae Cristea îl constituie activitatea lui de caricaturist. El a încercat să facă unele caricaturi politice: după un Sancho Panza (Grigore Trancu-Iași) și un Don Quijote (Alexandru Ave-

¹ «*Cuvîntul liber*», 10 februarie 1934.

² Ibidem, 25 mai 1934.

rescu) călare pe Rosinanta, care-i ronțăie vârful cizmei ¹. Cristea a colaborat la vechea revistă de cancanuri politice « Vulturul » — fondată în 1892 — și care, în aprilie și mai 1936, da în târbacă toate « excelențele » timpului. Cristea a desenat pentru acest periodic 6 coperte în culori, printre care, cea mai ingenioasă ni se pare a fi aceea intitulată « Clopote amuțite în noaptea învierii », reprezentind 6 clopote care au drept limbă 6 capete de politicieni guralivi. Aceste dogite tălângi omenești care, pe dealul Mitropoliei (în același timp și al Parlamentului), răsunaseră pînă la saturare, au amuțit măcar pentru « Noaptea învierii ». Stearpa pălăvrăgeală a deputaților va fi înlocuită pentru o noapte, de melodia clopotelor ².



Nu se poate trece cu vederea nici activitatea lui de critic. Cronicile plastice, sau mai de grabă recenziile de expoziții ale lui Cristea au apărut în « Societatea de mîine » ³, exprimînd preferințele și repulsiile artistului, care astăzi, după 20 de ani, după ce timpul a statornicit unele valori, ni se par cu mult mai interesante.

Din spusele prietenilor, se știe că Nicolae Cristea avea o sinceră admirație pentru pictorii Andreescu, Luchian și Tonitza. În comentariile sale a găsit prilejul să ia atitudine și față de cîțiva contemporani. De Ciucurencu, cronicarul se apropie « cu multă emoție »; pe Jiquidî îl consideră « cel mai bun desenator »; prețuiește de asemenea îndemînarea compozițiilor lui G. Labin; în D. Ghiață vede un « plein-airist », un pictor care înțelege peisajul și îl trăiește organic. Ii plac cu deosebire scenele lui de tîrg, colțurile de mahala, « precum și vara cu cerul arșitei de cuptor sau iarna cu cerul rece și funerar ». Referindu-se la schimbările de manieră pe care le practica Teodorescu-Sion, criticul îi acordă superlativul « de cel mai nestatornic și nemulțumit de creația sa dintre toți artiștii noștrii ». Despre Iser găsim incidental părerea, exprimată în comentariul referitor la pictura lui Loewendhal cu țărani săi bucovineni. Pînă aci, scrie Cristea, țărănul fusese deformat « pînă la disperare prin artificial — avem o excepție pentru Iser mai veridic însă oarecum șarjat »; Loewendhal însă situează pe acest țăran « în planul lui normal și în toată autenticitatea lui... cu necazurile și bucuriile lor — așa urîți și simpli, șireți și buni — țărănul nostru supt de griji și de nevoi — nu acel falsificat rumen și rotunjour »...

Trecînd la alți artiști, cronicarul găsește cuvinte juste despre pictorul Iorgulescu-Yor (pentru « frumoasele sale cîntece cromatice »), pentru M. W. Arnold, G. Vinătorul, G. Juster ș.a. Pastelurile lui Tache Soroceanu, în schimb, le socotește « lipsite de nuanțe de gingășie », fiindcă pictorul acesta fără elan « întrebuițează pastelul strîns — pus în straturi (ceea ce nu e permis); de aci impresia stridentă de cretă ce o oferă portretul ».

Atitudinea lui critică destul de vie, denotă cunoașterea meseriei și un bun gust înnăscut. Lui Cristea îi displac pictorii superficiali care-i « ervaază retina ». Disprețuiește « abțibildurile », « zarzavaturile » sau « culorile de sorcovă, cîteodată de zaharicale » ale unuia sau altuia dintre contemporani. Despre un pictor « infam », ale cărui culori îi amintesc de « guano », cronicarul

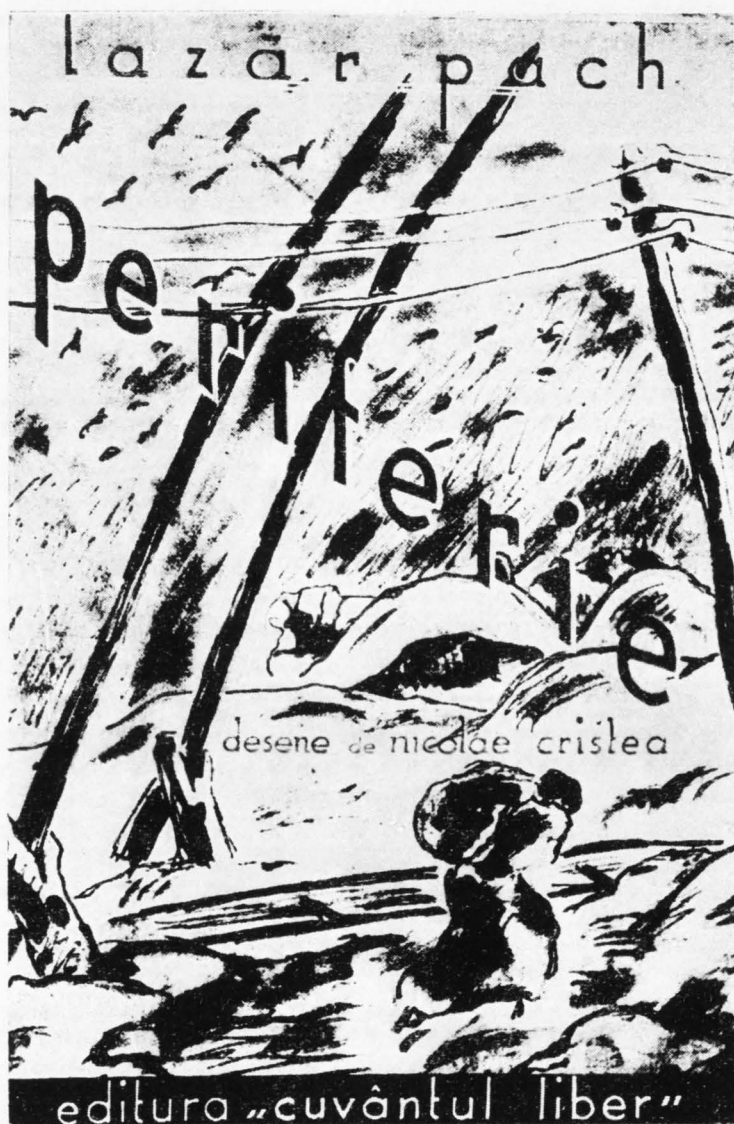
¹ « Cuvîntul liber », 18 noiembrie 1933.

² « Vulturul », 1 mai 1935.

³ « Societatea de mîine », 1935, nr. 1, 4, 10, 11, 12.

afirma cu dispreț că « zugravul de firme Stern ar fi făcut un lucru mai acceptabil »...

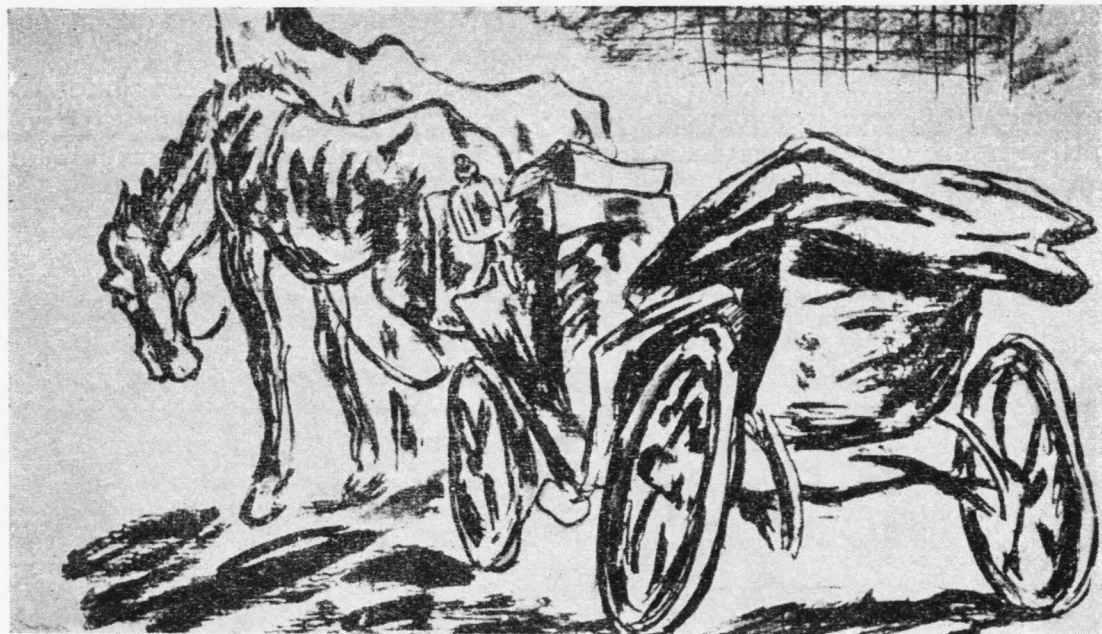
În aceleași cronici, el ia poziție netă împotriva patronilor sălilor de expoziție (« Cartea Românească », « Mozart » și « Universul »¹), atît de « impropii și improvizate » pentru care se cereau chirii exorbitante. Pe patronii lor



Coperta volumului « Periferie »

ii consideră « o clasă reprezentativă » de exploataatori: « te revoltă să vezi cît de ușor trăiesc unii oameni din munca onestă și istovitoare a altora, ... realizînd cîștiguri împătrite, plus cîteva zeci de lucrări pe an oprite de la artiștii expozanți ». Rechizitoriul său și-l îndreaptă împotriva acestor « gheșeftari » care exploatau pe pictori, în văzul indiferent al Sindicatului artiștilor plastici

¹ Vechea sală de expoziții « Universul » se numește astăzi « Nicolae Cristea »



Brișcă

de pe atunci. Și Cristea propune organizarea unor expoziții colective în folosul artiștilor săraci aflați în imposibilitate de a suporta cheltuielile unor expoziții individuale¹. Precum se vede, Nicolae Cristea avea nu numai un creion dur și înțepător atunci când desena, ci și o pană vie și caustică când își exprima gândurile.

Artistul n-a avut parte să aibă expoziția sa. Puținele perspective ce i se deschideau erau ca drumurile desfundate și impracticabile din mahalaua lui: cu praf, cu zloată și hîrtoape. Pe aceste uliți, Cristea vedea, ca și în copilărie, același șir de briști sărăcăcioase staționînd cu coviltirele ridicate, așteptîndu-și într-o atmosferă plumburie de ploaie, clienții². Rareori cîte un chefliu, pe care nu-l mai țineau picioarele, se întorcea acasă cu birja («Dumineca la periferie»³). Iată trecînd în desenele lui și «sacaua»... Municipiul organizase în suburbii poeticul «serviciu al apelor», folosind arhaica saca trasă de cîte o gloabă. Cristea demască acest aspect retrograd al sistemului edilitar al Capitalei țării⁴. Sau ne arată la margine de București, peste drum de «Hala de bere», o stație de camionagii care adăstau și ei pe degeaba. Căci de ar fi să se mute vreunul din mahala, aproape că nici nu ar avea ce să încarce într-un asemenea camion... La «mutatul nevoiașului» sînt de ajuns trei patru ființe: tatăl — care să ducă bucătăria în spinare, mama — plodul și o desagă, iar prîslea — burlanele. Altceva nici n-aveau ce transporta⁵. Sau iată o familie mai numeroasă: părinții își poartă tot singuri bulendrele; fratele mai mare îl duce în brațe pe cel mic, urmat de un al treilea, gol și desculț («Mizeria»⁶). În cel mai bun caz evacuații aceștia și-ar fi încărcat avutul

¹ «Societatea de mîine», iunie-septembrie 1935, p. 121.

² «Cuvîntul liber», 18 noiembrie 1935; 23 decembrie 1933; 23 februarie 1935.

³ Ibidem, 12 decembrie 1935.

⁴ Ibidem, 29 martie 1934.

⁵ Ibidem, 29 ianuarie 1935; 26 octombrie 1935.

⁶ Ibidem, 13 octombrie 1934.



Înmormîntare

într-o trăboanță, așa cum îi arată desenul intitulat « Familia »: bărbatul slăbănog trage, înhămat la cotigă, iar mama cu pruncul îl urmează resemnată; în fund se zăresc hornurile fumegînde ale unei fabrici. Singurul « lux » pe care și-l putea îngădui săracul este acela de a muri. Iată de pildă « sfîrșitul » unui copil, sau al unei mame, numai pielea pe oase, întinsă într-un pat de scînduri, pe o saltea de paie, și înconjurată de familia ei consternată ¹. Urmează « înmormîntarea » într-o căruță hodorogită în care se află crucea și coșciugul ². Sau iată un alt mort într-un camion urmat de văduva însoțită de cîteva rube-denii, de copil și de un stol de ciori; tristețea acestui cortegiu este subliniată de o serie de linii negre, vălurite ³.

În toate aceste lucrări de o viziune amară și dramatică este de remarcant talentul cu care sînt schițate nu numai mișcările oamenilor, dar și ale animalelor opintindu-se prin noroaie și trăgînd jalnicele echipaje. După cum adevăresc carnetele lui de studii, Cristea schițase în nenumărate rînduri, cu migală și cu simpatie, viața acestor dobitoace.

Tematica lui Cristea mai cuprinde numeroase imagini din viața familiilor nevoiașе. Chiar primul său desen (publicat în « Cuvîntul liber ») « Nivel social », înfățișează un bărbat și o femeie cu fețele supte, cu ochii holbați de foame, stînd amăriți în fața unei farfurii goale. Singur pruncul este alăptat. O altă mamă își despăduchiază copilul ⁴. Cu ochii tăioși și plini de ură, iată niște « madone » desculțe care își alăptează pruncii în timp ce unul, aproape gol, își ridică poalele cămășii ⁵. În « Paștele săracului » patru inși lihniți, cu capetele alungite ca ale unor schivnici, s-au strîns în jurul

¹ « Stînga », 18 ianuarie 1933; « Cuvîntul Liber », 15 decembrie 1933.

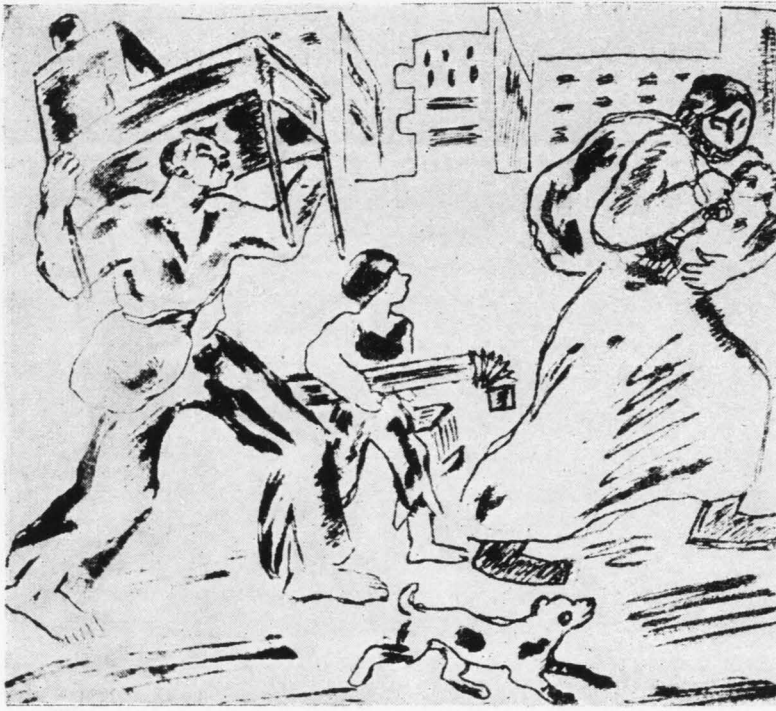
² « Stînga », 1 ianuarie 1933.

³ « Cuvîntul liber », 8 septembrie 1934

⁴ « Cuvîntul liber », 11 noiembrie 1933; 14 aprilie 1934; 29 septembrie 1934.

⁵ Ibidem, 12 ianuarie 1935; « Stînga », decembrie 1932.

Sf. Dumitru. Mutatul
nevoiașului : două
obiecte, patru ființe



Nivel social

unicului taler de unde fiecare caută să ia o îmbucătură¹; sau iată un alt desen intitulat «Hrănit cu precauție» în care copiii și părinții stau în fața unei strachini și a unei singure linguri de lemn². Primăvara ca și toamna, o droaie de copii se țin după mama lor care mai poartă unul în brațe. Cu toții aleargă hămesiți după hrană («Toamna cu siluetele ei la periferie»³). În «Ploaie de toamnă», șase femei, ude learcă, se duc «Spre piață»; ele merg îmbrobodite și capetele lor ascuțite au căpătat din pricina foamei și frigului, aspecte animalice, semănând mai degrabă cu boturile unor jivine⁴. Străzile viermuiesc de cerșetori: iată un om ciung și cu un ciot de picior dezvelit, cerșind așezat pe trotuar...⁵, sau, mai departe, un alt estropiat, umblînd în brînci, ajutat de două scîndurele; el se milogăsește în dreptul mesei unui restaurant unde niște consumatori sclivisiți beau vermuth («Asistența socială»⁶). Asigurată își aveau hrana doar deținuții care, în lanțuri, veneau la cazan, cu gamelele, să-și primească polonicul reglementar («Cina ocnașilor»⁷).

Nicolae Cristea a zugrăvit și neajunsurile iernii în desenul satiric intitulat «Municipiul a dat lemne săracilor»: vedem un grup de nevoiași adunați pe stradă cum se încălzesc în jurul unui cazan cu smoală, ce urmează să fie turnat pe caldarîm. E soba lor în aer liber!⁸. Iată oameni dezbrăcați, oameni desculți, rebeșiți și încovrigați de frig, cum pornesc la pădure după lemne⁹. Viscolul îi biciuie în față¹⁰. În pădurice, între nămeți, au încropit un foc de vreascuri și stau ghemuiți o clipă, să se desmorțească («Mîinile se dezgheață»¹¹).

Între timp grupuri-grupuri de muncitori se întorc extenuați de la lucru¹². Nemulțumiții au ieșit cu tîrnăcoapele să-și ceară drepturile («Caravana»¹³). E un marș al foamei, al șomerilor cu burțile lipite de șale¹⁴. Prin ateliere, muncitorii cad în accidente de muncă¹⁵.

Într-un desen intitulat «Iad» — doi muncitori trudes din greu în piclă și-n flăcări¹⁶. Tema iadului pe pămînt revine și în desenul care înfățișează trei fierari cu busturile goale, care bat cu barosul fierul roșu («Iad»¹⁷). Iată-i de astădată în grevă, cu mîinile încrucișate, grupați în fața unei nicovale, cu uneltele aruncate jos; în fund, curelele de transmisie a unor motoare au încremenit¹⁸. Alți trei fierari își întind mîinile și se leagă printr-un jurămînt¹⁹.

În puținele clipe de răgaz, muncitorul se cultivă: un tînăr așezat pe o nicovală citește bătrînului meșter — poate neștiutor de carte — care-l ascultă

¹ «Cuvîntul liber», 27 aprilie 1935.

² «Stînga», 22 ianuarie 1935.

³ «Cuvîntul Liber», 19 octombrie 1935.

⁴ Ibidem, 24 februarie și 13 octombrie 1934.

⁵ Ibidem, 9 iunie 1934.

⁶ Ibidem, 23 iunie 1934.

⁷ Ibidem, 19 mai 1934.

⁸ Ibidem, 23 noiembrie 1935.

⁹ «Stînga», 18 decembrie 1932, 19 februarie 1933.

¹⁰ «Cuvîntul liber», 16 noiembrie 1935.

¹¹ Ibidem, 9 martie 1935.

¹² «Stînga» 27 noiembrie 1932.

¹³ «Cuvîntul liber», 25 noiembrie 1933.

¹⁴ «Stînga», 5 februarie 1933.

¹⁵ Ibidem, 27 noiembrie 1932.

¹⁶ «Stînga», 26 decembrie 1932.

¹⁷ Ibidem, 26 februarie 1933.

¹⁸ «Cuvîntul liber», 9 decembrie 1933.

¹⁹ Ibidem, 28 aprilie 1934.

cu luare aminte ¹. Truda oamenilor din 1933 se aseamănă uneori cu a vitelor : îi vezi împingînd cu brațele o roată mare ; efortul și mișcarea trupurilor sînt redată cu vigoare și cu exactitate ². Subiectul e reluat un an mai tîrziu în « Cuvîntul liber » din 3 noiembrie 1934. Sau într-un alt loc unde apar niște muncitori ridicînd un bloc masiv de piatră tras în sus cu lanțurile ³.

Toate aceste aspecte ilustrate de Cristea, oglindesc frămîntările sociale ale acestei epoci. Măsurile economice luate la cererea « experților »



Asistență socială

străini duseseră nu numai la reducerea salariilor și pensiilor (a II-a « curbă de sacrificiu » din 1932, pensionase 20 000 funcționari, făcînd să sporească mai mult șomajul), dar și la « lupta pentru a se elibera de jug și de mizerie » trasată de al V-lea Congres al P.C.R. din 1932.

Nicolae Cristea redă în special repercusiunile crizei ce-a bîntuit din 1929 pînă în 1934, și efectele ei asupra celor siliți să se zbată din răsputeri pentru a nu muri de foame.

Munca hamalilor copleșiți de poveri prin gări, pășind printre țărani culcați, ce-și așteaptă trenul, pe pavaj cu desagii lor de drum, sau munca hamalilor din porturi — avea de asemenea să-l inspire pe desenator ⁴. Aspectele vieții de la țară apar mai rar în desenul lui Cristea. Totuși, iată doi plugari

¹ « Cuvîntul liber », 16 decembrie 1933.

² « Stînga », 12 martie 1933.

³ Ibidem, 5 martie 1933.

⁴ « Stînga », 25 decembrie 1932 ; « Cuvîntul liber », 10 martie 1934, 14 martie 1935.

care-și brăzdează pământul cu o mirșoagă deșălată¹. Sau, un altul care ară în zori de zi. Soarele abia răsărit, aruncă o fișie de raze asupra peisajului. Este unul din rarele desene luminoase ale artistului («Răsărit»²). În «Semănați



Muncă

sămînță nouă», vedem trei țărani zvîrlind printre brazde, «sămînța cea nouă», această sămînță care avea să rodească mult mai tîrziu.



Arta lui Cristea este aceea a unui autodidact care n-a avut timpul să ajungă la maturitate, necum la desăvîrșire. Ieșit din rîndurile clasei muncitoare, el a fost

¹ «Stînga», 22 decembrie 1933.

² «Cuvîntul liber», 7 aprilie 1934.

un desenator sînguincios, care nevrînd probabil să-și aservească talentul, nu s-a încadrat în școala oficială de arte frumoase. În schimb a învățat de la viață, pe care o scruta cu sete, cu agerime și cu un puternic simț al observației. Pe de altă parte, cutreiera muzeele Capitalei, puține cîte erau, străduindu-se să-și formeze o cultură plastică; ore de-a rîndul contempla tablourile clasicilor picturii romîne și străine, căutînd să le descifreze meșteșugul și măiestria. Într-o bună zi s-a dus pînă la Sibiu numai ca să poată admira capodoperele de la Brukenthal. La Muzeul Simu ajunsese să fie un vizitator cunoscut. Directorul muzeului, Marius Bunescu, nu numai că-l observase, dar, interesîndu-se de acest asiduu cercetător, s-a împrietenit cu tînărul care a



« Așteptînd trenul »

început să-i arate cu încredere carnetele sale de schițe. Maestrul Bunescu i-a dat nu numai bune sfaturi și îndrumări, dar și unele materiale (culori, pensule, creioane, caiete și altele) pe care singur nu și le-ar fi putut procura.

În revistele la care colabora Cristea publicau desene o seamă de graficieni ai timpului: Perahim, Jiquidî, Mărculescu, Dobrian, Mina Bick-Wepper, Gy Bella Szabo ș.a. Mai apăreau și reproduceri după lucrările desenatorilor străini Frans Masereel, Georg Grosz, Käthe Kollwitz — și toți aceștia atacau teme sociale asemănătoare; așadar e firesc ca tînărul nostru grafician, care evolua în acest grup progresist, să fi suferit unele înrîuriri, în special de la reprezentanții artei expresioniste germane. S-ar putea spune că maniera de a desena și sentimentul compozițiilor Käthei Kollwitz au lăsat o foarte puternică impresie asupra lui Nicolae Cristea.

În cele peste 100 de desene pe care le-a tipărit, vedem, în ciuda mișcărilor viguroase și precise ce le imprimă personajelor sale, și anumite exagerări



Hamali



La arat

sau neglijențe. Desenul care palpită de viață și umanitate, făcut dintr-un vârtej de linii învolburate, alteori frînte, — nu este de multe ori nici bine încheiat nici finisat; are asimetrii, asperități și disonanțe supărătoare. Însă spre deosebire de viziunea tentaculară, cu mîini fantastic multiplicat ale unor cubiști și



Desen care ilustrează articolul « Temnița »

suprarealiști care erau în stare să intituleze pînă și un accident de muncă, un accident « abstract », — Cristea oglindește cu sensibilitate realitatea înconjurătoare și o ilustrează prin mijloacele sale proprii. Preocuparea sa pentru mediul oamenilor simpli, critica față de nedreptățile sociale și a vieții retrograde, domină toată opera sa. Din acest punct de vedere viziunea lui este

oarecum unilaterală. Într-adevăr registrul tematic al lui Cristea s-a limitat la redarea suferințelor celor din suburbii, la chinurile îndurate de cei mulți, cu chipurile lor de ceară, schimonosite și scofilitate de frig ori crispate de foame, la femeile exploatare și vândute ca o marfă de proxenetii tolerați de oficialitate.

O viziune extrem de amară se desprinde din desenele lui. Pe un fundal indeobște hașurat, fără prea multe amănunte și fără perspectivă,—desenul este construit din linii juxtapuse, indicând mase sumbre; sînt liniile negre atît de caracteristice mizeriei și sărăciei. Umbrele intense, petele bine distribuite, creează atmosfera apăsătoare de coșmar, atmosfera nedreptăților pe care artistul a subliniat-o cu o aprigă perseverență. Lucrările lui au un caracter de revendicări sociale. Figurile eroilor lui Nicolae Cristea ajung să fie uneori uniformizate de cumplitele suferințe fizice; aproape toți sînt desculți, cu labelle picioarelor croite cu duritate, stereotip, s-ar putea spune chiar la repezeală. Asupra tuturor planează tristețea lui de om care a gustat din plin amărăciunea. Imaginile au incisivitate, cruzime și brutalitate, sînt colțuroase și severe; liniile lui tind uneori să deformeze trupurile și merg pînă la sugerarea expresiilor doar printr-o singură trăsătură care imprimă nu numai marasmul acestor oropsiți, dar și mînia lor împotriva împilatorilor. Opera lui Cristea oglindește cu sensibilitate vremurile de obidă ale proletariatului dintre anii 1930—36. Obsedat de tragicul vieții, el l-a redat în linii pline de gravitate, lipsit de artificialitate și cu o sinceritate pe care îndrăznim a spune, nu a avut-o nici un altul dintre desenatorii noștri dintre cele două războaie.

După moartea acestui tînar de 28 de ani, la înmormîntarea care a avut loc la 24 aprilie 1936, « Mahalagii » lui nu numai că l-au petrecut pînă la groapă, dar în semn de adeziune și solidaritate pentru tovarășul care le zugrăvise suferințele, au afișat pe la ferestrele umilelor cocioabe, desenele lui cu caracter social, apărute în « Cuvîntul liber ».

Pe Cristea noi îl știm doar din aceste puține mărturii rămase. Fostul lui tovarăș de bancă, Sahia, care l-a cunoscut îndeaproape, ne dă cea mai bună judecată de sinteză a operei și a omului:

« Toate desenele și schițele lui Nicolae Cristea sînt inspirate din lumea tragică a lucrătorilor și țăranilor, a acelor a căror viață se scurge amară și slută, iar din rodul muncii lor beneficiază alții. Aparținînd clasei de jos, Cristea Nicolae, biciuit de mic de nevoi, a trăit toată gama suferințelor.

Așa se explică, cum toate desenele lui poartă pecetea revoltei contra rostului acestei lumi, vitregă pentru cei mai mulți. El, în fiecare linie pe care o trăgea, în pumnul strîns de muncitori, în figurile supte de foame, dar oțelite de voință, era conștient că ajută la instaurarea unei alte lumi, în care suferințele maselor muncitoare dispar iar ura dintre neamuri este smulsă din rădăcini.

De pe urma lui Cristea rămîn aceste desene, oglinzi de viață tragică, conturate prin linii dure de cărbune, pline de dinamism. Rămîne o lume de corbi, ierni groaznice, cu un cer veșnic tulbure, gloabe de cai tîrînd un car funebru, și printre toate acestea figura omului înnebunit de foame. Cîți tineri din țara noastră sau de aiurea s-au gîndit la așa ceva? Iată ce-l preocupa pe Cristea în epoca aceasta de mercantilism, de îndemn la ura de rasă și la război. Fire profund cinstită, cu toate nevoile pe care le-a suferit, el s-a strecurat cu

demnitate prin viața. Nu și-a vîndut sufletul și credința nimănui și a rămas fidel clasei din care a făcut parte, pînă în clipele prăbușirii lui fizice. Pentru toate aceste înalte daruri, el va rămîne înscris în istoria artelor și a umanității»¹.

ПРОГРЕССИВНЫЙ РИСОВАЛЬЩИК ПЕРИОДА МЕЖДУ ПЕРВОЙ И ВТОРОЙ
МИРОВОЙ ВОЙНОЙ

НИКОЛАЕ КРИСТЯ

(1908—1936)

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Среди прогрессивных рисовальщиков, выявивших себя в журналах, выходивших в период между первой и второй мировой войной, числится и Николае Кристя.

Кристя родился в Бухаресте в 1908 г. Его отец был котельщиком. Кристя рос в бедной семье своих родителей, наблюдал и полностью переживал нужду людей, живших на окраине города. Владея реальным талантом, он еще в детстве начал набрасывать на бумагу рисунки, в которых передавал выражение и, главным образом, движение людей.

Будучи еще учеником гимназии, он опубликовал в «Revista Literară a Liceului Sf. Sava» (Литературный журнал гимназии Св. Савы) первые рисунки пером.

По окончании гимназии Николае Кристя начинает сотрудничать в журнале «Stînga» (Левое), где и работает до закрытия этого журнала. После этого он переходит работать в носящий социалистический характер журнал «Societatea de mîine» (Завтрашнее общество), где он выполняет целый ряд смелых антифашистских и направленных против войны рисунков. Одновременно он ведет художественную хронику этого журнала, решительно нападая на некоторых лжехудожников, занимающихся высокопарным «искусством», а также и на владельцев выставочных зал, эксплуатирующих таланты и нужду художников.

Кристя усердно сотрудничает и в демократическом журнале «Cuvîntul liber» (Свободное слово) (1933—1936), где, наряду с воспроизведением рисунков зарубежных рисовальщиков (Франца Массереля, Жоржа Гросса, Кэте Коллвитца) и работами ряда румынских рисовальщиков (Жикиди, Перахима, Мэркулеску, Добриана и др.), печатает рисунки, носящие социальный характер, в которых он разоблачает несправедливость этого строя, нужду неимущего класса и ее контраст с довольством и роскошью господствующего класса.

О суровой жизни говорят работы Кристя. В них пульсирует жизнь и правда. Простыми, суровыми, резкими штрихами он рисует людей, дошедших почти до полной потери человеческого облика. В лица бедняков, искаженные бесконечными физическими и моральными страданиями, он вкладывает, путем сопоставлений линий, глубокую грусть и человечность.

Рисунки Николае Кристя с прогрессивной тематикой выполнены смело и искренне и свидетельствуют о жестокости того времени.

Николае Кристя умер в 1936 г. в возрасте 28 лет, не достигнув полного развития своего неоспоримого таланта.

UN DESSINATEUR PROGRESSISTE ENTRE LES DEUX GUERRES MONDIALES

NICOLAE CRISTEA

(1908—1936)

(RÉSUMÉ)

Nicolae Cristea compte parmi les représentants de l'art graphique progressiste, qui se sont manifestés dans les revues parues au cours des années écoulées entre les deux guerres.

Fils d'un chaudronnier, Cristea est né en 1908, à Bucarest. Il a été élevé dans un milieu pauvre où vivaient ses parents et a eu l'occasion de voir et de connaître à fond la misère des

¹ «Cuvîntul liber», 2 mai 1936.

faubourgs. Doué d'un réel talent, il a commencé de bonne heure à retracer sur le papier l'expression et surtout les mouvements de ses semblables.

Ses premiers dessins à la plume paraissent dans « Revista literară a Liceului Sf. Sava » (la Revue littéraire du Lycée Saint Sava), du temps où il était encore élève au lycée.

Ayant fini ses études, Nicolae Cristea devient le collaborateur de la revue « Stînga » (La Gauche) jusqu'à la suppression de celle-ci. Il passe ensuite à une revue d'un caractère socialiste « Societatea de mâine » (La Société de demain) pour laquelle il exécute une série d'audacieux dessins antifascistes et antibelliqueux. Il tient en même temps la chronique plastique de cette même revue et y attaque vigoureusement certains pseudo-artistes qui pratiquent un « art pompier » ainsi que les patrons des salles d'exposition qui exploitent le talent et le dénûment des artistes plastiques.

Cristea collabore assidûment à la revue démocratique « Cuvîntul liber » (La libre parole) (1933—1936) où, à côté de reproductions d'après les œuvres de certains dessinateurs étrangers (Frantz Masereel, Georg Grosz, Käthe Kollwitz) et de quelques dessinateurs roumains (tels Jiquidî, Perahim, Mărculescu, Dobrian, etc.), il publie des dessins d'un caractère social, qui dévoilent l'injustice de l'organisation de l'époque et la misère de la population pauvre en contraste avec l'oisiveté des classes dominantes.

Une âpre vision de la vie émane de l'œuvre de Cristea. Ses dessins sont vivants et sincères. En quelques traits simples, concis et durs, il représente des êtres réduits à une vie presque animale. Les figures des pauvres sont en quelque sorte déformées par d'atroces souffrances physiques et morales et, par des lignes juxtaposées, ses dessins expriment la profonde tristesse et l'humanité de ses personnages.

Les dessins de Nicolae Cristea, dont les thèmes progressistes ont été réalisés avec courage et sincérité, à une époque où cette attitude risquait des sanctions allant jusqu'au camp de concentration, constituent un témoignage de ces temps cruels.

Nicolae Cristea est mort en 1936 à l'âge de 28 ans, avant d'atteindre à la maturité de son incontestable talent.



TEATRU



ÎNCEPUTURILE CRITICII TEATRALE ROMÎNEȘTI

de SIMION ALTERESCU

Critica teatrală s-a dezvoltat odată cu mișcarea teatrală națională din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Ideile estetice teatrale ale scriitorilor și artiștilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea erau consecința ideilor eliberatoare care-i apropiau de problemele sociale ale poporului. Cultura democratică națională care se formează în această perioadă era condiționată de fenomenul caracteristic epocii; destrămarea relațiilor feudale și dezvoltarea relațiilor capitaliste. Lupta pentru desființarea iobăgiei, care domină întreaga epocă, era problema principală în jurul căreia se desfășura lupta de clasă și totodată lupta de idei.

Epoca descompunerii orînduirii feudale este epoca dezvoltării mișcării de eliberare națională și socială, a mișcărilor revoluționare ale lui Tudor și Bălcescu, a pătrunderii influenței mișcării revoluționare ruse a decembriștilor, și a revoluției franceze, este epoca în care ideile de libertate socială și independență națională au căpătat o largă răspîndire cu rezultate rodnice în domeniul culturii. Consecința imediată a fost dezvoltarea școlii, presei și teatrului în mod simultan și urmărind obiective asemănătoare. Inițiativa a aparținut — ca și în Rusia nobililor decembriști — cîtorva boieri cu dragoste de cultură (Iancu Văcărescu, Enăchiță Văcărescu, Iordache Golescu etc.) și ulterior unor cărturari profesioniști ca Gh. Lazăr, Gh. Asachi, I. Eliade ș.a.

Începuturile teatrului ca și ale activității publicistice teatrale au coincis cu dezvoltarea literaturii culte, căci aproape unanimitatea literaților din secolul al XIX-lea au ajutat în mod activ la formarea teatrului național, la afirmarea rolului său social-estetic. Dacă în prima jumătate a secolului al XIX-lea — pînă la C.A. Rosetti și N. Filimon nu se poate vorbi de o critică teatrală profesională, de scriitori a căror principală preocupare să fi fost critica teatrală, majoritatea oamenilor de cultură din această perioadă au militat însă în scris — de cele mai multe ori în presă, făcînd în mod efectiv critică teatrală — pentru dezvoltarea teatrului. De la frații Văcărești și pînă la V. Alecsandri găsim o multitudine de forme publicistice prin care scriitorii au abordat problemele făuririi și orientării teatrului românesc.



Criticii dramatice i-a fost recunoscut rolul important pe care ea avea să-l joace în îndrumarea teatrului, încă de la începuturile teatrului nostru.

Primele organe de presă românești vor face loc în coloanele lor problemei teatrului național, considerînd-o ca fiind una dintre cele mai direct legate de mișcarea cultural-educativă a epocii. În « Albina românească », în « Curierul românesc », în « Gazeta Transilvaniei » sau în « Curiosul », în « Dacia literară » și mai tîrziu în « Foaie pentru minte, inimă și literatură », sau în « Trompeta Carpaților » ș.a., oamenii de cultură ai vremii militează pentru înteme-



Facsimilul «Gazetei Teatrului Național», nr. 1, pagina 1 a

ierea unui teatru național, pentru o dramaturgie originală și o școală națională de teatru realist.

«Gazeta Teatrului Național», prima revistă de specialitate, apărută în 1835, dă o importanță deosebită criticii teatrale și cele mai multe din articolele publicate aci au un caracter practic de aplicare a ideilor estetice ale vremii la arta tinerei noastre mișcări teatrale. Încă din primul număr al «Gazetei», critica teatrală este prezentă. «Gazeta» se simțea însă obligată să furnizeze totodată și justificarea atitudinilor sale critice.

Pentru colaboratorii «Gazetei Teatrului Național» (I. Eliade, C. Negruzzi, Ion Voinescu II, Barbu Catargi etc.), critica este un mijloc constructiv de a contribui la dezvoltarea artei scenice («aceste băgări de seamă nu sînt ca să descurajeze pe tinerii noștri actori») ¹, de pe pozițiile publicului interesat de bunul mers al teatrului românesc, «că fiind încă școlari (actorilor) li se mai adaugă pe lângă băgările de seamă ce li se fac în școală și dreptele observații ale parterului care, și altădată, am mai zis, este la un actor cel mai bun dascăl» ².

Cezar Bolliac, cronicarul dramatic de mai tîrziu al «Trompetei Carpaților», extinde sarcina criticii referindu-se la rolul acesteia în ceea ce privește îndrumarea literaturii dramatice originale. După cum îi scria lui C. Negruzzi,

¹ «Teatrul Național» în «Gazeta Teatrului Național» nr.1, 1835, p. 8, 11.

² Ibidem.

Bolliac socotea critica teatrală ca o necesitate care condiționează progresul creației literar-dramatice.

« Am văzut... — scria Bolliac — mai multe bucăți dramatice cu scene neîncheiate numai pentru că n-a avut autorul un al doilea rezon să-i corecte ceea ce a scris, și să-i dea idei ce nu i-a venit înainte ».

Editînd în 1836 jurnalul « Curiosul » — în care este publicată de altfel și scrisoarea de mai sus — Bolliac căuta să împlinească o lipsă resimțită în cultura noastră: editarea unui jurnal literar care să determine gustul cititorilor pentru « a cerceta orice noutate, a-i plăcea să se puie într-o poziție de critic și în sfîrșit a-i veni și ideea a se pune și însuși în critică ». Bolliac își intitula de altfel acest jurnal literar, suspendat după doar trei numere apărute drept un « jurnal critic » care avea menirea « să curețe oarecum limba de mărăcini ».

Aceleași opinii despre rolul criticii le împărtășește și C. D. Aricescu, care dăduse viață teatrului românesc la Cîmpulung în anii premergători revoluției ¹.

Programul « Daciei literare » înscrisa între obiectivele mișcării culturale unificatoare promovarea criticii literare și artistice într-un spirit obiectiv care să slujească în primul rînd dezvoltării literelor și artelor. « Critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea iar nu persoana », (Introducere « Dacia literară », Iași, 1840, p. 1) « aceasta pentru realizația dorinței, ca Romîinii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți ».

Cîteva ani mai tîrziu, în 1846, Alecu Russo extindea condiția criticii dincolo de necesitatea obiectivității cerînd celor care o practică o cunoaștere a realității, a vieții, tot atît de conștiincioasă ca și cea a creatorilor literari: « Cînd se scrie o critică sau o piesă, trebuie cunoștința omului de cînd se naște și pînă ce moare » ². Colaboratorul « Albinei romînești » milita deci pentru o critică de artă realistă care să aibă un însemnat rol educativ și care să ajute creatorului și publicului « a învăța toate cîte nu știu și toate cîte zic că știu ».

Un rol deosebit în afirmarea criticii literare și teatrale l-a jucat V. Alecsandri. Importanța pe care o acorda acesta criticii izvora din însăși concepția sa despre funcția social-educativă a presei. « Presa? Știți voi ce e presa? Misiunea sfîntă și luminătoare a presei? Aveți idee de rolul sublim al unui publicist? Un jurnalist e apostolul adevărului, apărătorul dreptății, propagatorul cunoștințelor folositoare. El e devotat cu sinceritate și cu abnegare intereselor patriei sale și cînd se servă de presă el o întrebuințează ca o făclie cerească pentru a răspîndi lumini în cugetele și mințile oamenilor... » ³.

¹ Aricescu e prezent în critica teatrală cu articole combative și înainte de revoluție, dar mai cu seamă după înfringerea ei. Dat fiind funcția social-educativă pe care i-o recunoaște teatrului, acesta cere presei să dea locul cuvenit cronicii teatrale, el însuși dînd exemplu în coloanele « Opiniunii constituționale »: « Noi am spus și repetăm — teatrul nu este pentru noi numai o distracțiune, el este o școală menită a îndrepta moravurile biciuind viciurile și ridiculele, și a forma ideile, conștiința și gustul binelui și al frumosului în public; de aceea ne-am crezut și ne credem datori a destina din timp în timp un loc în jurnalul nostru pentru criticile și cronicile teatrale ». Opiniunea constituțională 1869, nr. 36, 28 august — Chronica Teatrului. Este interesant de remarcat distincția pe care o face C.D.A. între critică și cronică teatrală, distincția care se dovedește în articolele sale a nu se referi la forma publicistică a articolelor ci la însăși substanța ideilor estetice enunțate sau aplicarea lor (în cazul cronicii), la spectacolele analizate periodic.

² Al. Russo, Critica criticii, « Albina romînească », Iași, nr. 6—14, 1846.

³ V. Alecsandri, Sgîrcitul risipitor — replică rostită împotriva celor de felul lui Clevețici și Tribunescu.

Cel care în anii de după revoluție spunea că doar presa și teatrul au mai rămas pentru a lupta împotriva oligarhiei, cerea crearea unor rubrici literare și teatrale permanente, socotea necesară editarea unor reviste de specialitate care să discute probleme de estetică teatrală, să analizeze spectacolele, dar să nu uite prolele de organizare a teatrului, să nu ignoreze condiția de viață a artistului.



Caracteristica principală a activității publicistice teatrale a oamenilor de cultură prepașoptiști și pașoptiști stă în faptul că în unanimitatea lor ei recunosc teatrului o funcție militantă, socială, înlăturînd accepția de divertisment pe care vroia s-o impună teatrului moșierimea.

Încă de la începutul secolului al XIX-lea ideea luminării poporului este legată de școală și de teatru. De cele mai multe ori vom găsi în strînsă corelație, în publicistica pașoptistă, rolul funcțional al teatrului identificat cu cel al școlii. Și teatrul și școala sînt privite ca instrumente de învățatură, de educare și de răspîndire a ideilor și a limbii naționale în mijlocul poporului.

Dinicu Golescu, considerînd că învățătura se dă prin școală și teatru, scria în însemnările sale de călătorie că « toate lucrurile bune se învață în om, sau din auzirea cuvîntării preotului, sau a profesorului, sau a teatrului »¹. Iancu Văcărescu îi acorda teatrului menirea de a îndrepta năravurile, de a da « ascuțiri la minte », de a împodobi limba națională, iar primul ziar național din Țara Romînească « Curierul romînesc » — 1831 —, rîvnea la « un teatru național unde nu puțin se desăvîrșește, pre lingă moravuri și limbă », după un teatru care să fie « censura obiceiurilor și școala moralului »².

În Ardeal, unde condițiile de dezvoltare a culturii naționale erau mai dificile și teatrul romînesc s-a afirmat mai tîrziu (« ne avînd romînii de subt sceptrul Austriei nici unul » — teatru —), Gh. Bariț, care socotea « nobilarea inimii și deschiderea minții » ca fiind scopul teatrului, cerea presei să scrie chiar și despre teatrul străin pentru a arăta importanța socială, educativă a teatrului în sine³.

Întemeietorul teatrului în limba romînă în Moldova, Gh. Asachi, socotea teatrul ca fiind « un element al vieții sociale », o « școală practică » care trebuie să aibă « un caracter popular »⁴. Dacă activitatea sa teatrală este mai puțin revoluționară (repertoriul prezentat de elevii conservatorului filodramatic nu avea caracterul protestatar al celui reprezentat în Țara Romînească) vîzînd în teatru « un plăcut și folositor așezămînt național, aducător de plăcută și folositoare petrecere soțială »⁵, Gh. Asachi va aduce o contribuție însemnată în precizarea caracterului artistic al teatrului, calitate necesară pentru ca să-și îndeplinească funcția sa educativă, « Scopul Teatrului — spune Asachi — este prin mijloace desfătătoare înfățișînd oarecare însemnătate

¹ Dinicu Golescu, Însemnare a călătoriei mele, București, 1910.

² « Curierul romînesc », nr. 5, 1831.

³ Ceea ce va aduce însă nou Bariț, mai tîrziu, în discuția asupra teatrului este ideea afirmării teatrului în funcție de condițiile istorice date, iar evoluția acestuia în funcție de evoluția istorică și mai precis, de raporturile sociale.

« Dintre piesele cîte se află în timpul de față în repertoriul romînesc, unele după cîțiva ani vor dispărea, pentru că pînă atunci se vor fi schimbat raporturile sociale, datinele, oamenii generațiunile » Gh. Bariț, Thalia și Melpomena în Transilvania, « Transilvania », Brașov, nr. 12, 1870.

⁴ Vezi Prefața la Mirtil și Chloe — pastorală de Gessner și Florian, reprezentată în 1816 și tipărită în 1850, la Iași.

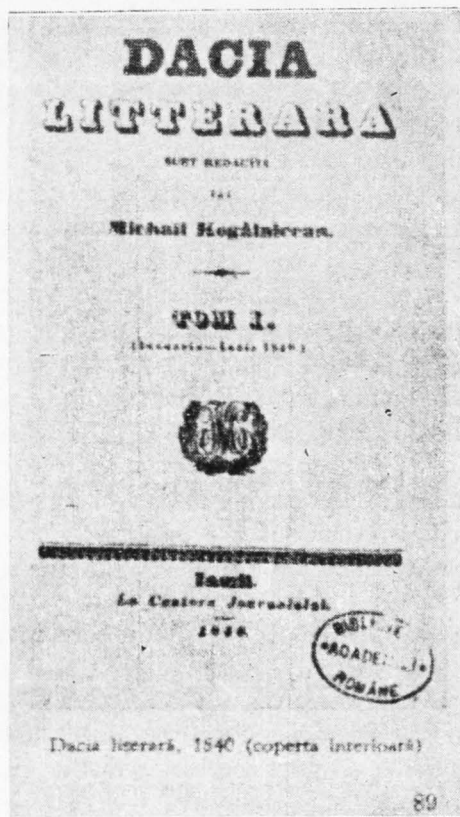
⁵ Teatrul Național, în « Albina romînească », nr. 81/14, 1845.

întîmplări a oamenilor, a-i învăța moralul, a-i face de a prețui virtutea și faptele cele laudate, a defăima răul și a critica deprinderile vrednice de rîs spre a se feri de ele; într-un cuvînd Teatrul adaugă mult către sporirea civilizației unei nații»¹.

În ajunul revoluției de la 1848 ideile lui Asachi despre teatru își vor accentua caracterul social, acesta afirmînd acum că teatrul «este pentru public nu numai o petrecere plăcută, ce o școală practică de moral, focarea și leagănul unde se aprinde sentimentul de ură pentru crime și ridicule, unde se informă și se nutrește amorul patriei ce este cel mai înalt între virtuțile cetățene»².

Odată cu înmulțirea societăților culturale și mai ales de la înființarea «Societății literare» și a «Societății Filarmonice», la București începuse o nouă perioadă în dezvoltarea teatrului românesc. Eliade cerea în «Curierul românesc», crearea unui repertoriu în limba romînă, a unei dramaturgii originale, înființarea unui teatru românesc stabil și totodată educarea și formarea artistică a actorilor. Ideile estetice ale lui Eliade, atît prin caracterul lor militant-social, cît și prin faptul că ele aduc în discuție problema specificului artei teatrale și problemele particularităților caracteristice genului dramatic, constituie o îmbogățire a ideilor despre teatru enunțate pînă la el.

Eliade pornește de la ideea că teatrul trebuie să se adreseze păturilor largi căci «clasele contemporane de stare, de vîrstă, unele știu a ceti și altele nu», iar dacă gazeta este numai pentru cei care știu a ceti teatrul trebuie să fie și «pentru unii și pentru alții»³. Și Eliade asociază teatrul de școală, în stabilirea funcției moralizatoare acestuia⁴, dar el merge mai departe în stabilirea funcției culturalizatoare a teatrului, (teatrul «familiarizează iară pe toți, pe neștiinți, cu istoria națiilor») în afirmarea rolului teatrului de a «insufla gust pentru ale veacului» și de a dezvolta simțul sociabilității. («Un alt folos ce izvorește din obiceiul teatrului — spune el — este că face pe oameni mai soțiaibili, adică dezvoltă în inimile noastre și împuternicește trebuincioasa și fireasca simțire de a iubi să trăim împreună»)⁵.



Facsimilul «Daciei literare», 1840, tomul I (coperta interioară)

¹ Din Cuvînt înainte la prima reprezentație dată la 23 februarie 1837 de elevii Conservatorului Filarmonic-dramatic înființat de Gh. Asachi la Iași în 1836.

² Gh. Asachi, Teatrul Național, în «Albina romînească», nr. 23, 18 martie 1848.

³ Scrisoarea către C. Negruzzi — Muzeul Național — București, 18 noiembrie 1836.

⁴ «...cînd s-au bolnăvit noroadale, ...teatrurile întovărășite cu instrucția publică, fără să omoare niciodată, au îndreptat moralul» — I. Eliade Rădulescu, în «Curierul românesc», nr. 57, 9 noiembrie 1837, p. 228.

⁵ «Gazeta Teatrului Național», nr. 2, 1 noiembrie 1835.

O idee valoroasă enunțată de Eliade este aceea a dezvoltării artei teatrale în funcție de progresul societății¹, ceea ce dovedește caracterul mai accentuat istoric-filozofic al ideilor sale despre artă și societate, concepția sa progresivistă asupra istoriei. La Eliade, de altfel, se recunoaște influența filozofiei și esteticii hegeliene, atât în precizările pe care le face în legătură cu asemănările și diferențele dintre știință și artă, cât și în ceea ce privește părerile sale despre literatură și dramă².

În momentul în care noțiunea de teatru era asociată cu cea de școală, dată fiind funcția sa didactică, precizările lui Eliade în ceea ce privește scopul comun al științei și artei: adevărul, dar mai ales stabilirea diferenței între știință și artă, după criteriile esteticii hegeliene, au darul să determine în teatrul românesc lupta pentru o artă nu numai didactică, ci ale cărei calități artistice îi mijlocesc și amplifică funcția educativă.

Aceasta în perioada dinainte de revoluția de la 1848 când în cultura românească se face necesară delimitarea dintre știință și artă.

Eliade depășește stadiul formulărilor strict militante asupra scopului teatrului de felul celor ale lui Costache Caragiale (teatrul este o « faptă populară » sau « nu place oglinda sluților și societatea geme de sluți și teatrul este oglinda moravurilor »)³, dar în ceea ce privește părerile sale despre funcția socială a teatrului, a artei în general, Eliade nu atinge nivelul teoretic al formulărilor critice ale lui Cezar Bolliac.

La Cezar Bolliac se poate vorbi, în sfârșit, de o concepție estetică cu caracter materialist, bazată pe ideea că artei îi revine un rol de seamă în schimbarea bazei și în formarea conștiinței sociale. Întreaga sa activitate publicistică anterioară este orientată în acest spirit. În studiul său despre poezie Cezar Bolliac afirmă că « Este timpul ca poezia să se ocupe să puie în mișcare toate resorturile sale la o prefacere întreagă, la o reformă totală de conștiință ; schimbarea tuturor ideilor ce a avut pînă acum și ce are astăzi omul despre lume. Să cerceteze cu deamănuntul izvoarele inegalității în societate și să nimicească toate formele și reformele sociale, politice și religioase, prefăcînd acea iubire numai teoretică de libertate și egalitate în libertate și egalitate practică și actuală ». Poeziei (literaturii și artei) îi revine, după părerea lui Bolliac, să contribuie la schimbarea stărilor înapoiate : « să emancipeze dar poezia pe femeie, să desființeze orînduiele poliției cerești întinse peste viață . . . să facă ca proletariatul cel necultivat astăzi, cel lipsit astăzi de cultura spirituală și de îndestularea materială să se aridice la demnitatea de om ».

Concepția estetică a lui Cezar Bolliac are un puternic caracter militant. El cere artei să proclame adevărul, dreptatea, « a se coborî în anima poporului pentru a căuta durerile lui, . . a fulgera apăsătorii lui cu fulgerul muzei, . . . a împinge neamul românesc către ursite mai fericite »⁴. Combătînd literatura

¹ « Încă putem zice că progresurile artei dramatice au urmat totdeauna progresului soțiabilității » (« Gazeta Teatrului Național » nr. 2, 1835).

² Influența hegeliană asupra lui Eliade se face evidentă din însuși titlul lucrării sale : « Équilibre între antithesi sau spiritul și materia ». Trebuie precizat însă — după cum arată G. Oprescu în studiul său despre Eliade și T. Vianu în « Influența lui Hegel în cultura română » — că influența hegeliană asupra lui Eliade se exercită indirect, prin Proudhon. În acea perioadă (1840—1850) apăruse la Paris — în traducere franceză — Cursul de estetică al lui Hegel.

³ C. Caragiale, Teatrul în Țara Românească, București, p. 22.

⁴ C. Bolliac, « Trompeta Carpaților », nr. 505, 30 aprilie 1867. Studiul lui Bolliac, Poezia, a apărut încă în 1846 în « Foaie pentru minte, inimă și literatură » și a fost apoi reprodus ca prefață la volumul din 1847.

idilică, tendințele poezilor care produc literatură pentru ca « să petreacă paraziții », Bolliac atrage atenția că « acea poezie care n-ar corespunde la simțămintele poporului, s-ar izola de popor, de națiune, ar pieri . . . »

Bazat pe aceste idei teoretice înaintate, combative, C. Bolliac trage concluzia că artele sînt « trebuințe neapărate » ale poporului. El consideră teatrul drept templul artelor dat fiind că « scena formează din zi în zi gustul publicului ». Extinzînd afirmațiile sale de la poezie la teatru, la poezia dramatică, Bolliac va discuta în același spirit problemele dezvoltării literaturii dramatice originale ¹.

Ideile estetice care circulau în anii premergători revoluției de la 1848 sînt într-un continuu proces de clarificare și îmbogățire a substanței lor sociale, tind să fie din ce în ce mai mult aplicate și concretizate în cultura romînească. Grupul de scriitori ai « Daciei literare », Mihail Kogălniceanu, C. Negruzzi, Al. Russo, V. Alecsandri, nu se limitează la enunțarea unor idei estetice democratice, ci în lumina acestora trece la înfăptuirea unui program concret în slujba dezvoltării literaturii și teatrului. Urmărind unificarea culturii romînești din Țara Romînească, Moldova și Ardeal, ei stabilesc obiectivele principale care ar servi în modul cel mai eficace literatura și teatrul romînesc: crearea unei literaturi (dramatice) naționale, îmbogățirea repertoriului romînesc, consolidarea teatrului național și apărarea lui de concurența trupelor străine și, în sfîrșit, orientarea realistă a artei scenice.

Grupul « Daciei literare », cu vederi sociale mai înaintate, cu idei estetice mai clare, datorită contactului mai strîns pe care l-a avut cu literatura rusă, cu ideile estetice ale reprezentanților culturii democratice ruse și cu ideile culturii revoluționare franceze, condiționează întreaga dezvoltare a artei de raporturile în care aceasta se găsește cu poporul, de măsura în care aceasta i se adresează și-i trage seva din realitatea trecută sau prezentă a vieții poporului.

« Artele și literatura — scrie de exemplu M. Kogălniceanu — expresii ale inteligenței n-au speranță de viață, decît acolo unde ele își trag originea din însăși tulpina popoarelor. Altminteri ele nu sînt decît niște plante exotice, pe care cel dintîi vînt ori le înviază, ori le usucă. Ca să avem artă și literatură națională, trebuie ca ele să fie legate cu societatea, cu credințele, cu obiceiurile, într-un cuvînt cu istoria noastră ». ²

Ceea ce caracterizează ideile estetice ale grupului « Daciei literare » este formularea mai concretă — ca și la Bolliac — a necesității unei arte realiste. Al. Russo se întreabă : « ce este literatura de nu chiar expresia vieții unei nații », iar Alecsandri aduce o contribuție de seamă la problemele realismului literaturii dramatice și artei scenice.

Făurirea unui teatru realist era unul din obiectivele principale ale oamenilor de cultură pașoptiști dat fiind funcția socială pe care i-o recunoșteau teatrului. De aceea, după revoluția pașoptistă, în condițiile lipsei de libertăți a

¹ Ideile lui Bolliac au un ecou puternic în părerile estetice ale criticului dramatic C. D. Aricescu, care enunță și el ideea, că arta (teatrul) este un mijloc de cunoaștere pus în slujba progresului societății : « Teatrul nu e numai spechiul (oginda — N.A.) societății, este mai cu seamă unul din sorii civilizatori ai unei națiuni. Exemplu Molière și Racine carii au ilustrat scena franceză și prin scenă, Franța a preparat cu Voltaire și Rousseau, marea mișcare de la 1789 care a regenerat omenirea căzută și care va provoca învierea definitivă a naționalităților împilate sau înmormîntate ». C. D. Aricescu *Varietăți*, în « *Romînul* », nr. 137, 8 decembrie, 1859.

² M. Kogălniceanu, *Prefața la Letopisețele Țării Moldovei*, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1955, p. 59.

contrarevoluției, ei vor continua să proclame, în frunte cu Vasile Alecsandri rolul militant al teatrului: « fiindcă la noi nu posedăm nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea moravurilor rele și ridicolele societăți noastre ».

★

Esența estetică a teatrale a prepașoptiștilor și pașoptiștilor o formează ideea creării unui teatru național realist. Ca atare primul obiectiv al criticii era lupta pentru afirmarea limbii naționale în teatru. Această luptă se desfășoară simultan pe planul literaturii, presei și teatrului. Răspîndirea ideilor noi eliberatoare era condiționată în primul rînd de comunicarea lor în limba națională și în forme cît mai variate artistice.

Enăchiță Văcărescu căutînd să convingă pe scriitori că limba românească poate fi o limbă poetică, « Observațiile » sale au fost îndepărtate cu ostilitate de boierimea care nu renunțase încă la limba greacă și avea să se schimonosească curînd pe franțuzește. Urmînd îndemnul testamentului lui Văcărescu « creșterea limbii romînești și a patriei cinstire », urmașii lui merg mai departe. Iordache Golescu, care începe să studieze folclorul demonstrînd caracterul popular al limbii romîne, cere ferirea limbii naționale de influențele străine, dorind realizarea unei limbi unitare, nedialectale, așa cum reiese chiar din dialogurile sale dramatice, din « Starea Țării Romînești, acum în zilele mării sale Ioan Caragea Voevod, pe vremea Asidosiei ».

Dinicu Golescu — inițiatorul « Societății literare » — în însemnările sale de călătorie constată cu durere rușinea « națiunii » care nu are un teatru românesc și protestează împotriva faptului că în « națiunea romînească vorbesc în teatru limba nemțească parcă ar fi silit acest norod de a ști toți limba nemțească ».

Gh. Bariț, împreună cu tineretul din Ardeal, « se zhuciumă (între 1831—1836) pentru înființarea teatrului din singura ambițiune ca să arate romînilor și ne-romînilor că limba romînească încă este frumoasă, că ea are încă drept la viață și la cultură »¹. În același articol Gh. Bariț arăta că « limba populară înălțată pe scenă, sună mult mai frumos decît în gura curtenilor ».

Și în Moldova, Gh. Asachi încerca prin teatru « a face o breșă în acea străino-manie, adresînd limba patriei către inimi patriotice », dar totodată, el vedea în teatru un mijloc de perfecționare a limbii, căci teatrul « mai are însărcinarea — scria el — a se deosebi prin ziceri alese și corecte a limbei, prin asta genia limbei se va perfecționa și ascultătorul n-a fi uneori în dorință ca mai bine să-și fi uitat urechea acasă »².

Pentru « Gazeta Teatrului Național » promovarea limbii naționale în teatru era o preocupare permanentă. Ea susținea cu entuziasm orice acțiune în această direcție. Astfel saluta Barbu Catargi inițiativa lui Eliade de a pune bazele unei arte teatrale romînești: « Trei ani sînt de cînd voința unui om . . . făcea, pentru întîia oară, romînul să încalțe coturnul, să ia masca comică și să facă să răsune pe scenă astă limbă, ce mai înainte de 15 ani, socotea cineva că nu este în stare decît să exprime cunoștințele muncitorului »³.

¹ Gh. Bariț, Thalia și Melpomena în Transilvania, « Transilvania », Brașov, nr. 12, 1870.

² Teatrul Național, în « Albina romînească » nr. 19, 6 martie 1847, p. 73.

³ B. Catargiu, Teatrul Național, în « Gazeta Teatrului Național », nr. 12, 1836, p. 94—96.

Lupta pentru afirmarea limbii naționale în teatru s-a împletit strâns cu lupta împotriva cosmopolitismului boieresc, împotriva teatrului de import și a concurenței grele pe care trupele străine de opere, operete și vodevile — aduse și susținute de boieri — o făceau teatrului românesc, pînă la a-i periclita însăși existența.

Însăși primele piese originale vor ridiculiza atitudinea înstrăinată și disprețuitoare a boierimii pentru teatru în limba română și extazierea în fața teatrului în limbi neînțelese adesea.

« În sfîrșit în orice limbă, numai străină d-o fi,
O tragedie se poate prea frumos pasarisi,
Numai limbile străine pot vorbi de santiman,
Numai nemții și francezii pot avea de amuzan »¹

Snobismul boieresc este satirizat cu aceeași virulență și în comedia « Franțuzitele », iar tema și versurile chiar vor fi reluate ulterior și de C. Negruzzi. Într-un spirit mai ascuțit este scrisă și satira lui C. Bălăcescu « Fă-mă tată să semăn »:

Ba mă tem că e și lege
Să nu pricepi ei ce spun
Ca să nu poată culege
D-aici românul vr-un bun
Căci pe limba lor cercară
Mai mulți romîni a-l făcea
Dar ți-l smulseră afară
De loc, ca pe o măsea rea.

În publicistică atitudinea antiboierască se amplifică și capătă accentele unui protest organizat împotriva moșierimii înstrăinate, împotriva atitudinii potrivnice a acesteia față de teatrul românesc.

Gh. Bariț protesta împotriva « loviturilor barbare ale despotismului », a « insultelor superstițiunii » și a « prejudeților omenești, care în Thalia nu voiesc a recunoaște nicidecum simbolul artei ci numai pe reprezentanta plăcerilor brutale »².

Eliade lua atitudine în mod retroactiv împotriva protipendadei ostile teatrului românesc în prefața pe care i-o scria comediei « Franțuzitele » a lui Facca, iar vehementul C. Bolliac adresîndu-se celor răspunzători de înăpoiarea teatrului național, întreba pentru cine se pregătește zidirea teatrului: « Numai pentru cei ce înțelegeau teatru străin sau pentru românii de obște? Voiți să formați un teatru străin sau național? Dacă voiți un teatru străin, acesta care este, este destul ca să încapă pe toți aceia ce înțeleg un teatru străin; dacă voiți un teatru național — unde sînt poeziile care să sprijinească scena? Care sînt bucățile românești? Unde sînt actorii, care o să le reprezanteze? »

Scriitorii grupului « Dacia literară » amplifică și mai mult protestul lor împotriva atitudinii înstrăinate a protipendadei și guvernului. Surghiunit la mănăstire, după reprezentarea piesei « Jignicerul Vadră », Al. Russo îi scrie lui Alecsandri: « Singura mustrare de cuget ce cearcă a mă munci în

¹ C. Facca, *Conversații în jurul teatrului*, București, 1860.

² Gh. Bariț, *op. cit.*

acest moment este că bieții actori împărtășesc osînda mea. Teatru românesc la mănăstire ! Ferice de țara al cărei guvern luminat produce asemenea deșănțate întîlniri » ; iar V. Alecsandri își propune ca însăși dramaturgia sa să atace « două ridicule proaspete ale societății noastre, ridicole care nefiind combătute la vreme ar exercita o influență fatală. Unul consistă întru disprețuirea a tot ce este național și celălalt întru persecutarea opiniei publice » ¹.



Un teatru românesc realist nu se putea dezvolta însă decît pe baza unei dramaturgii originale care să reflecte realitatea romînească. De aceea toți scriitorii pomeniți luptă pentru crearea acesteia. Eliade — prin traducерile sale din clasici — adusese o contribuție de seamă făuririi unui repertoriu românesc, dar el însuși își dă seama că aceasta nu e suficient și de aici îndemnul : « Scrieți, băieți, scrieți ». Cei mai mulți vor da ei înșiși exemple scriind piese de teatru (C. Bolliac, C. Facca, C. Bălăcescu, C. Caragiale, Al. Russo, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri) dar, în același timp vor căuta prin publicistică să stimuleze creația dramatică originală considerînd-o, așa cum face Bolliac, ca fiind condiția sine qua non, a dezvoltării teatrului românesc ².

Bolliac aprecia activitatea Filarmonicii care formase « un teatru în limba nației cu un repertoriu de nouăzeci de bucăți » ³. Repertoriul Filarmonicii urmărea două obiective : prin traduceri bune să slujească progresul limbii naționale și prin conținut să trezească conștiința națională și socială. De aceea filarmoniștii traduseră multe din dramele istorice romantice — cu care urmăreau să stîrnească în public un avînt romantic revoluționar, și totodată comedii satirice ale lui Goldoni și Molière.

Dar Bolliac nu se mulțumește cu atît și susține că poezia dramatică « ar putea face ceva înainte în limba noastră, căci un sujet din istoria romînilor tratat în limba romînească, de un poet român și reprezentat de o trupă romînească, binișor întocmită, s-ar cuveni să fie o sfeștanie care să sfințească astă clădire » ⁴.

Bolliac nu militează însă numai pentru o dramaturgie originală pur și simplu, ci ia atitudine împotriva literaturii gratuite care ne arată că « dulcineele au ochi verzi sau albaștri », că este primăvară veselă și toamnă tristă, că este cald vara și iarna frig ; el combate idilismul și consideră că literaturii dramatice i se impun sarcini sociale : acelea de a arăta unde « s-a năpustit mai cumplit nenorocirea, unde muncește mai tare durerea », căci « destul s-au cîntat olimpîi și paradîșii, acum a venit vremea păcii și a realității » ⁵.

C. D. Aricescu considera și el că eficiența educativă a teatrului este în funcție de repertoriu și deci pleda pentru crearea unei dramaturgii originale

¹ V. Alecsandri, *Scrisori*. București, 1907.

² Mai tîrziu, în 1869, Bolliac va da expresie însăși ideii dezvoltării dramaturgiei pe două căi specifice, a dramei istorice și comediei satirice. « Teatrul național s-ar chema atunci cînd autorii romîni ar trata subiecte naționale din istoria națiunii și acele piese în care se arată faptele romînilor, obiceiurile, tradițiunile și aspirațiunile romînilor, defectele, pînă și ridicolul romînilor s-ar chema piese naționale și teatrul pe care s-ar reprezenta ele s-ar chema teatrul național. »

³ « Curiosul », 25 ianuarie 1836.

⁴ C. Bolliac, *Prefață la Poezii*, 1841. Autorul se referă la clădirea proiectată a noului teatru.

⁵ Articol scris cu ocazia eliberării țiganilor.

al cărei unic scop nu trebuie să fie numai perfecționarea limbii românești; el da o importanță deosebită și conținutului.¹

În timp ce «Curierul românesc», «Albina românească» sau «Foaia pentru minte, inimă și literatură», militau pentru crearea literaturii originale în fiecare provincie în parte, «Dacia literară» urmărea crearea unei literaturi naționale pe întreaga țară. («În sfârșit țelul nostru este realizarea dorinței, ca României să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți» — Introducție — Dacia literară — Iași 1840 — pagina 1).

Printre obiectivele «Daciei literare» figura și crearea unei dramaturgii originale. Cei de la «Dacia literară» se ridică de aceea împotriva traducerilor (pentru că «darul imitației s-a făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național. Această manie este mai ales covârșitoare în literatură»)². Ei pledează pentru o literatură originală căci «istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sînt destul de mari, obiceiurile noastre destul de pitorești și de poetice, pentru ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm dela alte nații»³.

Al. Russo cere ca repertoriul să tindă la «deșteptarea publicului» la introducerea «naționalității» în teatru căci, «scopul lor (al scriitorilor de teatru românesc — N.A.) este de a introduce pe scena națională drame și comedii îmbrăcate în caracterul pămîntului, vorbind cum vorbim cu toții»⁴.

V. Alecsandri discută problema repertoriului în funcție de problema limbii, luînd atitudine împotriva traducătorilor stricători de limbă care «nimicesc interesul pieselor». Dar tot el este acela care la un stadiu mai înalt de gîndire estetică cere pentru piesele de teatru originale subiecte actuale (căci «societatea noastră e împestrită cu felurite tipuri comice și defectele ei, viciurile ei chiar, formează un grup destul de mărișor») care să contribuie la formarea opiniei publice⁵, iar dramei istorice îi incumbă nu numai evocarea, ci și sarcina afirmării conștiinței naționale, patriotice, sarcina educativă de a trezi setea de luptă împotriva tiraniei.



Afirmarea ideii despre însemnătatea pentru teatru a unui repertoriu original, substanțial, educativ și cu un conținut artistic, idee care apare la toți scriitorii care militau în acea vreme pentru literatura națională, este strîns legată de ideea veridicității în literatura dramatică, de caracterul realist al dramaturgiei.

Eliade condiționează creația literar-dramatică realistă de pasiunea și sinceritatea scriitorului. Militînd pentru crearea comediei satirice care să biciuiască răul societății el spunea că «în satiră mai mult decît în orice fel de scriere e trebuincioasă patima, energia și infocarea. Trebuie să fie cineva vrăjmaș ca să izbească cu foc. Pînă nu va fi vrăjmaș al răului și răuvoitor

¹ Ca și Bolliac, mulți ani mai tîrziu, după revoluție, C. D. Aricescu va protesta împotriva «traducțio-maniei care ne-a copleșit și ne-a îmbuibat cu piese fără învățăminte», va cere «să se încurajeze autorii romîni și să se reprezinte numai piese originale bine scrise» (Opiniunea constituțională, nr. 30, 7 august 1869).

² Introducție, «Dacia literară», Iași, 1840.

³ Ibidem.

⁴ Al. Russo, Critica criticii, în «Albina românească», nr. 6, februarie 1846.

⁵ În legătură cu reprezentarea în 1846 a comediei «Iași în carnaval» V. Alecsandri scrie de altfel că «Iași în carnaval a iritat și mai mult unele înalte ipochimene căci ea lovește în acei ce au mare interes a nu se forma la noi o opinie publică menită de a condamna faptele lor» (Scrisori).

al binelui nu va fi nici satirist bun și cinstit. Să urim dar răul unde îl vedem, iar nu pe om»¹.

Căutînd să ferească de la început dramaturgia originală de naturalism Eliade atrage atenția dramaturgilor: «Bateți spre exemplu defectele morale, faptele oamenilor, forței, violării, cabalei, nu însă și defectele lor corporale; spuneți faptele vițiosului, intrigantului, hipocritului, scleratului, cearlata-nului, impostorului, laoplanului, dați-le pe față, dacă le știți, cu mîna pe inimă, spre a-i cunoaște lumea și a se feri de dînșii, faceți-le rău da că voiți, cît puteți, nu le faceți însă binele ce nu merită, asuprindu-i cu cîte n-au făcut sau legîndu-vă de defectele lor naturale, de care nu sînt ei solidari»².

Eliade este unul dintre primii oameni de teatru din țara noastră care pune problema particularităților specifice genului dramatic. Influențat de împărțirea literaturii pe genuri, pe care o făcea V. Hugo în prefața la «Cromwell» și în special de stabilirea caracteristicilor dramei și comediei, Eliade, ale cărui principii filozofico-estetice spuneam că provin din estetica hegeliană, face o demarcație aplicată între știință și artă, între istorie și teatru, amintind că «dacă istoria pentru întîmplările celor trecute este o povestire numai, teatrul ni le înfățișează însuși; dacă ea ne descrie patimile, greșelile și virtuțile oamenilor celor însemnați, teatrul ni le arată însuflețite»³.

Stabilind că adevărul este caracteristica comună și a științei și a artei, dar legînd arta de noțiunea de frumos, care găsește mai ușor drumul spre sufletul oamenilor, Eliade și chiar contemporanii lui ajung la concluzia că «comedia este cu mult mai folositoare decît istoria», căci, scria în acea vreme și «Gazeta Teatrului Național»: «Comedia își întinde influența sa asupra toatei unei generații, toate clasele societății, toate treptele ajung la teatru ca la o școală de moral»...⁴

Problema frumosului este legată pentru Eliade de caracterul realist al operei de artă, de aceea el cere o atitudine sinceră din partea scriitorului în problema redării adevărului vieții.

În pomenita prefață la «Franțuzitele», Eliade confirmă valoarea comediei lui Facca în funcție de realismul ei de faptul că «depinge atît de bine și exact și *natural*, moravurile acelei epoci».

În studiul său despre satiră, Eliade ajunge însă să formuleze o idee estetică foarte valoroasă în legătură cu veridicitatea — tipicitatea am spune azi — caracterelor comediei, punînd într-un mod rudimentar încă, problema generalizării și individualizării artistice. «Adevăratul satirist — scria Eliade — orice formă va adopta, se ferește de minciună, și prin urmare nu poate grămădi defecte și virtuți pe o persoană ce nu le are: căci comite un neadevăr; ci adună defectele, ridicolele și horibilul unui vițiu sau ale mai multor și le personifică într-un ideal; astfel spre exemplu, Molière ca să arate și ca să flagele hipocrizia o personifica în Tartuffe, personagiul ideal fictiv; ca să arate ridicolul și hidosul avariției o personifică în Harpagon. Fiecare ipocrit, fiecare avar se poate vedea singur în Tartuffe, în Harpagon;

¹ Eliade, Despre satiră, în «Curierul românesc», București, nr. 7—8, 24—27 ianuarie 1840.

² Ibidem.

³ I. Eliade, Cuvînt la Așezămîntul Școlii Filarmonica rostit în seara de 29 august 1834. Cf. D. Popovici, Heliade în Opere, II și M. Florea, Contribuția lui Ion Eliade Rădulescu la dezvoltarea teatrului românesc, în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1954.

⁴ «Gazeta Teatrului Național», nr. 2, 1 noiembrie 1835.

nu se vede însă și arătat cu degetul, huiduit, flagelat, în persoana sa, în numele său»¹.

Pentru cei de la «Dacia literară», am văzut că ideea unei literaturi naționale este legată de folosirea surselor de inspirație oferite de trecutul poporului și de realitățile societății. De altfel, întreg programul «Daciei literare» este un program îndrumător spre o dramaturgie națională care să nu mai pastişeze piesele străine, ci să conțină caractere originale.

C. Negruzzi influențat și el de școala romantică franceză și în special de V. Hugo,² afirmă că «teatrul (această școală de moral) ar trebui să înfățișeze scene grandioase, mărețe și mai ales adevărate»³. Dacă Negruzzi nu face decît să aplice aceste idei în propriile sale creații dramatice în care apar elemente sociale contemporane, Al. Russo duce mai departe o discuție teoretică în jurul problemei realismului literaturii dramatice susținînd că realismul este condiționat de redarea trăsăturilor specifice ale caracterelor. Russo aduce în discuție ideea importantă a puterii de generalizare a imaginii artistice («S-a zis «băcălia ambițioasă» și nu o «băcălie» sau o «băcăliță», pentru că ideea autorului este și a fost a generaliza și nicidecum a privi la o singură băcălie...»)⁴, și totodată problema caracterizării personajelor prin limbă. Ceea ce este esențial însă în ideile critice ale lui Russo este afirmația că creația literar-dramatică și critică însăși, sînt condiționate de cunoașterea vieții. («Cînd se scrie o critică sau o piesă, trebuie cunoștința omului de cînd se naște și pînă ce moare»)⁵.

M. Kogălniceanu își exprimă — de cîte ori are prilejul — satisfacția de a se fi creat în literatura noastră dramatică încă o piesă cu temă din realitatea romînească și care oglindește în mod veridic această realitate.

Pieseii lui Costache Caragiale, «O repetiție moldovenească», Mihail Kogălniceanu îi acordă nu numai o valoare satirică — prin faptul că «ne arată cu culoare atît de vii cît și adevărate starea teatrului național sub direcții străine», ci și un conținut realist cu valoare de document istoric, căci «această piesă poate sluji de un document foarte important pentru viitorii cercetători ai începutului teatrului național»⁶. Criticul Kogălniceanu nu-și poate reține entuziasmul atunci cînd comentează apariția comediei lui V. Alecsandri «Iorgu de la Sadagura», «această piesă adevărată expresie a societății noastre cu toate ridiculele de astăzi».

Ideea veridicității și realismului dramaturgiei originale este îmbogățită într-un stadiu calitativ superior de către V. Alecsandri care distinge existența tipurilor caracteristice fiecărei societăți, și precizează totodată rolul literaturii ca mijloc de cunoaștere a realității istorice descrise în opera literară: «fiecare

¹ I. Eliade, *Despre satiră*, loc. cit.; Noțiunea de «personaj ideal» are la Eliade cu totul altă accepție decît cea pe care i-o dăm noi azi, ea se referă la tipicitatea personajului. De altfel întreg citatul pune în clar străduința lui Eliade de a indica mijlocul cel mai potrivit — după el — pentru tipizarea personajelor.

² C. Negruzzi tradusese de altfel din dramele romantice ale lui V. Hugo — vezi «Maria Tudor» — în a cărei precuvintare spune că autorul «înțelegînd duhul parterului ce se săturase de tragediile înalte ale lui Corneil, elegiace a lui Rasin și filosofice ale lui Volter și-au croit planul după o sistemă mai potrivită cu veacul lor, și-au luat scenele chiar din societate» (București, 1837).

³ Precuvintare la «Maria Tudor» de V. Hugo, trad. de C. Negruzzi, București, 1837.

⁴ Al. Russo, *Critica criticii*, în «Albina romînească», Iași nr. 6, 1846.

⁵ Ibidem.

⁶ M. Kogălniceanu, Prefață la «O repetiție moldovenească» sau «Noi și iar Noi» de C. Caragiale, Iași, 1845.

generație produce naturi diferite și tipuri caracteristice de un mare interes pentru studiul social și istoric al fiecărei epoci. Acele figuri serioase sau comice, mărețe sau ordinare, nobile sau timpite, frumoase sau hide, blinde sau fioroase etc., poartă sigilul secolului lor și compun tabloul original al societăților ce se succed și se prefac cu timpul».

Dincolo de caracterul istoric al personalității eroilor literari, V. Alecsandri distinge și necesitatea redării specificului național al acestora prin mijloace specifice de caracterizare: « o limbă conformă cu caracterul fiecărui personagiu precum cu naționalitatea și timpul în care trăiește »¹.



Ideile emise în slujba creării unei dramaturgii originale realiste erau completate de îndrumările ce priveau reprezentarea scenică a pieselor noi. Afirmarea ideii despre însemnătatea interpretării veridice pe scenă a operelor dramatice avea la bază orientarea estetică realistă a scriitorilor și criticilor de teatru. Ea se mai datora faptului că scriitorii erau interesați în reprezentarea valabilă a operelor lor. Din această cauză scriitorii și criticii sînt exigenți cu artiștii interpreți, dîndu-le totodată indicații pentru o artă scenică realistă. Ei emit idei interesante în legătură cu structura spectacolului, cu unitatea lui, și necesitatea coordonării tuturor elementelor componente; cu rolul jucat de actorii frunțași ai trupelor în crearea ansamblului și organizarea muncii de scenă; cu privire la problemele stăpînirii limbajului scenic și puterea de emoționare a actorului.

În general indicațiile date de scriitorii și criticii teatrali din prima jumătate a secolului al XIX-lea creației actorilor au determinat o orientare realistă, în această perioadă de formare a școlii teatrului românesc, școală care va căpăta o formă mai bine definită în cea de a doua jumătate a secolului trecut.

Gh. Asachi, intemeietorul conservatorului *filo-dramatic și criticul* « Albinei românești », discuta adesea probleme legate de organizarea spectacolului, dar în special de educarea și formarea actorului. Scriind în perioada cînd diletantismul nu fusese încă înlăturat din arta teatrală românească, Asachi dădea atenție pînă și datoriei elementare actricești a studierii rolului, a învățării textului dramatic. Nu se mulțumea însă cu atîta și cerea actorului să respecte datele caractereologice ale eroilor interpretați, să se identifice cu personajele reprezentate. Îndemnînd pe « Dd. dilentanți să declameze potrivit cu haractirul ce-l reprezintă », ² Asachi nu făcea decît să orienteze creația actorilor spre realism. Această idee de seamă era completată însă prin discuții asupra participării sau pasivității actorului în procesul de creație și asupra necesității cultivării talentului artistului prin studiu, ceea ce ar fi dus la înlăturarea tarelor provocate de diletantism ³.

Aprecierile critice ale lui Asachi depășesc însă sfera interpretării actricești, se extind asupra spectacolului în ansamblu, de vreme ce privesc problema veridicității tuturor elementelor componente ale spectacolului:

¹ V. Alecsandri, *Scrisori*, București, 1907.

² Gh. Asachi scria în « Albina românească », nr. 23, 1848, că: « ... însușirea de a fi un bun actor nu se mărginește numai în buna plecare și în talent firesc, ce vra estetică, o învățătură întinsă și clasică, prin care sentimentul se rafină și dă viață unei mai norocite ghibăcii de imitație plastică » — Asachi completa această idee, discutînd creațiile actorului P. Poni, spunînd că dezvăluirea « adevărată a rolului, cu artă și înțelegere, este datoria cea întîi a fieștecărui actoriu ».

« Actorii sau mai bine zis regizorii — dacă trupa nu este în stare — trebuie a lua bine aminte și a distinge locul, timpul, obiceiul și îmbrăcăminte a personajului său, căci aceste toate condiții neapărate fac adevăr — asemenea faptei ce se reprezintă »¹.

Eliade preocupat și el în de aproape de problemele artei scenice, căuta să stabilească în primul rînd poziția și funcția socială a actorului condamînd prejudecățile care desconsiderau încă pe profesioniștii teatrului. Pornind să facă un teatru și o școală de teatru Eliade lupta pentru acreditarea morală și cetățenească a actorilor în societate, cerînd pentru cei ce se hotărau să înfrunte prejudecățile vremii să nu mai fie socotiți « în societate ca un paria politic, ca un comediant lăsat în voia întâmplării și nădăjduind a-și scoate a sa hrană așteptînd de la bunăvoința privitorilor » și să li se aplice regimul pe care-l obținuseră actorii din Rusia: « ... Guvernul împărațesc al Rusiei astăzi a întocmit un Regulament pentru teatrulele împărațesti, prin care teatrul în acest imperiu se va face o carieră asemenea de cinstită ca și celelalte; actorii se vor socoti de amployați ai statului; vor avea leafă ca toți ceilalți, vor avea pensia pe viață și vădulele și fii lor vor fi întru adăpostire despre orice năvălire a ticăloșiei »².

Eliade a adus o contribuție deosebită la formarea profesională a primilor actori romîni. Condiționînd valabilitatea talentului de o cultură multilaterală el preciza calitățile care-i sînt necesare unui actor.³

Și Eliade discută problema identificării actorului cu personajul interpretat, dar indicațiile lui sînt mult mai apropiate decît cele ale lui Asachi de tehnica scenică, de specificul muncii actorului. « În zadar — spune el — un actor s-ar sui pe scenă ca să ne înfățișeze vremurile trecute, patimile și virtuțile, ca să ne învețe sau să ne pricinuiască petrecerea, dacă mișcările sale cele stîngace, dacă glasul său cel necioplit și neimitator, și dacă musculația obrazului său nu se vor potrivi cu persoana ce ne arată »⁴. Mentorul școlii de teatru a Filarmonicii dădea o mare importanță declamației, aceasta determinînd valorificarea textului dramatic, a ideilor conținute și totodată a limbii naționale în forma literară a operelor dramatice reprezentate.

Cultura actorului era privită de Eliade ca un element care condiționează veridicitatea creației acestuia, căci rolul trebuie potrivit — după părerea sa — după datele istoriei, după natura sentimentelor eroului, după aspectul fizic și cadrul social în care evoluează⁵.

Eliade făcea frecvent critica spectacolelor Filarmonicii și din aprecierile sale în legătură cu jocul actorilor se observă preocuparea continuă a criticului pentru redarea veridică, naturală a eroilor interpretați, pentru identificarea lor cu personajul. În mod constructiv Eliade combate stîngăciile, exagerările,

¹ « Albina romînească », nr. 81, 1845.

² Eliade Rădulescu, « Curierul romînesc », nr. 57, 9 noiembrie 1833.

³ « ... cite trebuiesc unui tînăr, ca să poată îndrăzni a se numi pe sine un bun artist sau actor: un chip interesant, un trup bine crescut și mlădios, un glas sonor și plăcut, un suflet trufaș și îndrăzneț, o creștere îngrijită; o cunoștință foarte cu scumpătate a artelor celor frumoase »... Din « Cuvînt la Așezămîntul școlii Filarmonice ».

⁴ Eliade Rădulescu în Societate Filarmonică, în « Curierul romînesc », nr. 71, 7 ianuarie 1834.

⁵ « Trebuie un actor să înțeleagă foarte bine pe poezii cei mai vestiți și să-și insinue sentimentele lor cele înflăcărare. Trebuie să cunoască bine istoria ca să poată să le înfățișeze caracterul și patimile persoanei cu care se îmbracă? adică trebuie să fie un bun profesor de literatură? Trebuie să cunoască și să știe muzica și danțul? trebuie să cunoască încai teoria picturii și a sculpturii ca să-și formeze gustul îmbrăcămînții și al pozițiilor? Negreșit! (Eliade Rădulescu, în « Curierul romînesc », București, nr. 57, 9 noiembrie 1833).

abuzul de gesticulație, dicțiunea precipitată și lipsită de claritate. Siguranța scenică a unui actor vine din « pătrunderea și înțelegerea bine a personajului ce joacă », dar « în zadar — scrie Eliade — un actor și-ar învăța rola și și-ar medita gesturile maimuțărindu-se în oglindă, dacă nu se simte pătruns și îmbrăcat cu ființa persoanei ce reprezintă: oglinda actorului trebuie să fie în inimă și tot meșteșugul îi este să arate natura »¹. Ceea ce aduce Eliade nou, față de Asachi — constă în afirmarea rolului educativ al actorului în afirmarea necesității confruntării creației acestuia cu natura, cu realitatea. « Artistul cel bun își meditează personajul său — spune el — și după al său naturel, geniul său croiește noi eroi, noi tineri, noi pătimiși. Neîncetat băgător de seamă a naturii tuturor patimilor, tuturor vițiilor, hromatizate după naturelul fiecărui om, se face un zugrav sincer al naturii și arată publicului său niște icoane vii într-un nou chip, dar totdeauna adevărat și firesc »².

Cu toate că în păreri sale despre literatura dramatică Eliade era puternic influențat de romantismul francez articolele sale de critică teatrală dovedesc că în ceea ce privește arta scenică Eliade pleda pentru un teatru realist. Cerința ca un actor să fie « un zugrav sincer al naturii » și să redea întotdeauna adevărul și firescul nu lasă nici un echivoc în această privință.

După înființarea școlii de declamație și organizarea teatrului de către filarmoniști, preocupările pentru arta spectacolului se înmulțesc. Costache Caragiale, fără a fi critic, a dezvoltat și mai ales a aplicat în practica sa scenică principiile enunțate de filarmoniști. El însuși actor de formație romantică își orientează creația spre realism declarând că un actor este mai aproape de realitate, de natural atunci « când uitându-se pe sine, se îmbracă chiar pînă în suflet cu atingerile persoanei ce înfățișează ».

În dialogurile sale dramatice (« Noi și iar Noi ») Costache Caragiale face o amplă profesie de credință asupra artei actorului condiționînd interpretarea naturală a personajelor de redarea scenică a varietății emoțiilor eroului în funcție de diferențierile sociale ale caracterelor. Costache Caragiale este primul în teatrul nostru care distinge în complexul interpretării scenice cele două sarcini esențiale ale actorului: înfățișarea fizică și redarea trăsăturilor lăuntrice ale caracterului.

Cezar Bolliac ale cărui idei estetice în problemele literaturii dramatice situau gîndirea teatrală la un nivel superior autorilor anteriori, aduce și în problemele artei scenice o contribuție personală, nouă. Reluînd ideea rolului creator al actorului, enunțată de Eliade, Bolliac o îmbogățește susținînd că inspirația după sau din natură nu este suficientă, ci că actorului îi revine sarcina să recreeze natura poetizînd. « Artistul care ar imita mecanicește numai formațiile naturii — spune el — fără ca să împlinte într-însa acea scinteie de poezie a lui Prometeu, acela nu e artist, e un meseriași de materie numai. Într-însul nu a viat nici o idee poetică, este o copie moartă »³.

Preocupările pentru orientarea realistă a teatrului sînt la fel de frecvente și la publiciștii « Daciei literare ».

Negruzzi aprecia, în presă, faptul că « Teodorini și Luchian au caracterizat cu un natural minunat pe țărani noștri » din piesa « Doi țărani și cinci

¹ I. Eliade, Teatrul Bucureștilor, în « Gazeta Teatrului Național », București, nr. 4, 1936, p. 43—44.

² Ibidem.

³ Colecția de poezii vechi și noi — 1845 — C. Bolliac a fost de altfel criticul care a sesizat, cu ani mai tîrziu, valoarea artistică a celor doi mari actori Matei Millo și M. Pascaly, și care a stăruit pentru colaborarea acestora spre binele teatrului românesc.

cîrlani». M. Kogălniceanu combătînd tendinţele de împătîmată exagerare romantică ce persistau în jocul lui Costache Caragiale îl recomanda acestuia «mai puţină simtimentalitate şi mai mult natural». În acelaşi timp el critica cu vehemenţă acele spectacole diletante care contraziceau realismul scenic, în toate elementele componente ale spectacolului.

«Piese sînt rău alese, sfîşiate şi rău întocmite; ilusia scenei nu este observată; cînd jocul actorilor de nu a tuturor, dar sigur a celor mai mulţi este prost, decoraţiunile, costumele măcar ar trebui a fi frumoase şi analoage cu cuprinsul pieselor; dar aceasta este cu totul dimpotrivă; de multe ori se înfăţişează pe scenă, în tot ridicolul lor cele mai mari anacronisme; costume, oameni despărţiţi prin veacuri întregi se întîlnesc în reprezentaţiunile romîneşti»¹.

Antirealismul actorilor diletanţi este criticat şi de către V. Alecsandri dar nu fără a arăta şi cauzele acestor deficienţe, legate de lipsa de pregătire practică şi teoretică a actorilor. «Comediile cele mai fine sînt schimbate în bufonerii ordinare şi dramele în bufonerii lugubre. Într-un cuvînt teatrul nostru nu-i decît o păpuşerie pretenţioasă. Şi în adevăr nici că se poate să fie altfel cînd amatorii ce se urcă pe scenă lipsesc de orice cunoştiinţă despre arta dramatică, de orice educaţie pregătitoare pentru cariera de artist».

V. Alecsandri impută în primul rînd lipsa de preocupare din partea actorilor pentru studierea caracterelor personajelor, pentru adîncirea rolurilor pe care «ei se mulţumesc a le recita cu o repeziciune monotonă, fără pauze, fără intonaări variate, fără natural mai cu seamă».

Alecsandri, ca şi M. Kogălniceanu, este preocupat de problema adevărului istoric în spectacol, a redării veridice a cadrului social, a părţii scenografice a spectacolului². Combativitatea sa în problema artei teatrale se va manifesta însă cu şi mai mare virulenţă în perioada post-paşoptistă cînd Alecsandri va protesta împotriva decăderii teatrului «care a devenit un «treteau de foire» sub direcţia unor exploatatori şarlatani», şi va declara oficial că «noi avem direcţii de teatru, care se preocupă numai de exploatarea publicului; avem diletanţi, care se cred şi se fac artişti şi care nu au cea mai slabă idee de artă; avem conservatoriu de declamare fără profesori capabili de a crea elevi...»

În acelaşi timp V. Alecsandri aprecia cu entuziasm valoarea artistică a întemeietorului realismului scenic în teatrul românesc, Matei Millo, «care a îndreptat teatrul pe calea progresului, prin îngrijirea punerii în scenă, prin împărţirea nimerită a rolurilor, prin perfecţionarea jocului actorilor cărora el le-a servit de model şi prin buna compunere a repertoriului dramatic».

V. Alecsandri se referă aci la activitatea lui Matei Millo de la Iaşi — dinainte de 1850 — în care «epocă teatrul din Iaşi a fost la apogeu căci Millo a creat tipurile originale a Babei Hîrca, a lui Nişcorescu, a lui Kir Gaitanis, a mamei Angheluşa, a lui Kir Zuliaridis, a Muzei de la Burdujeni, tipuri variate ce vor rămîne mult timp neşterse din analele noastre naţionale».

¹ M. Kogălniceanu, *Telegraful Daciei* (Teatru, III), «Dacia literară», ed. a II-a, Iaşi, 185.

² V. Alecsandri, «Costumele şi decorurile prezintă ades anacronisme neieritate. Scene de codru se petrec în pieţe de oraşe, scene de salon în grădini etc... şi în ele se agită automateşte marchizii în costume de paiete, dame din secolul al XVI-lea îmbrăcate după moda de azi, care se sărută în gură şi adeseori vorbesc cu dosul întors la public sau fug la culise dacă şi-au uitat rolul... Alergări de cai pe canalele Veneţiei şi împuşcături de pistoale înaintea descoperirii prafului de puşcă» *Scrisori*. Bucureşti. 1907.

Pentru prima oară se discută astfel, nu numai caracterul realist al artei scenice, ci însăși dezvoltarea realismului este condiționată de reprezentarea dramaturgiei originale, care va da naștere școlii naționale realiste și va sta la baza dezvoltării teatrului românesc de aci înainte.



Ceea ce caracterizează activitatea publicistică pe tărîmul teatrului în anii 1820—1850 este faptul că ea se încadrează în lupta ideologică a vremii împotriva orînduirii feudale. Lupta lui Gh. Asachi, Ion Eliade Rădulescu, C. D. Aricescu, C. Aristia, C. Caragiale, M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, Al. Russo sau V. Alecsandri pentru un teatru național, pentru un teatru realist era legată strîns de lupta curentului democratic împotriva curentului reacționar oligarhic. Din această cauză teatrul, ca și literatura, ca întreaga cultură democratică, se încadra în spiritul mișcării de eliberare. Dacă perioada începuturilor teatrului românesc și a afirmării realismului în teatru e caracterizată de proclamarea ideilor mișcării de eliberare, critica teatrală a avut un deosebit rol în determinarea caracterului militant-social al teatrului românesc dintru început, stabilindu-i și revendicîndu-i acestuia rolul de tribună politică și « școală de moral », care trebuie să cultive în popor sentimentul demnității naționale, ideile eliberării de opresiunea feudală.

Unul din principalele obiective ale criticii teatrale din anii 1820—1850 a fost lupta împotriva promovării exclusive a trupelor străine de teatru de către domnitor și marea boierime. Intervențiile publicistice ale lui Eliade, Bolliac, Kogălniceanu sau V. Alecsandri sînt mărturii care demonstrează dezvoltarea teatrului românesc pe o cale a sa specifică, independentă de teatrul străin.

Specificul teatrului nostru, încă din perioada începuturilor, a fost determinat nu numai de înfăptuirea unui teatru în limba națională ci mai ales datorită faptului că *majoritatea militanților pe tărîmul teatrului enunță ideea necesității reflectării realității românești în teatru.*

Această cerință s-a manifestat în special în publicistica lui I. Eliade, C. Bolliac, M. Kogălniceanu, Al. Russo și V. Alecsandri ale căror idei despre teatru au stat la baza principiilor estetice ale teatrului românesc din secolul al XIX-lea.

Ansamblul ideilor enunțate în critica teatrală din prima jumătate a secolului al XIX-lea nu alcătuiește încă un sistem estetic. Dar, dacă acceptăm termenul de estetică teatrală pentru această perioadă trebuie spus că esența esteticeii teatrale a prepașoptiștilor și pașoptiștilor se caracterizează prin ideea creării unui teatru național românesc realist.

Lupta pentru afirmarea limbii romîne în teatru (dusă de Văcărești, Golești, Facca, Gh. Lazăr, Gh. Asachi, Gh. Bariț ș.a.) pentru formarea unui repertoriu de traduceri, din clasici, în limba romînă reprezintă doar primul stadiu al necesităților afirmate de susținătorii teatrului românesc în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Pentru cei mai mulți dintre cărturarii epocii, — în special în ajunul revoluției pașoptiste afirmarea teatrului românesc era condiționată de transformările sociale, de necesitatea schimbării, obiceiurilor și moravurilor. Aceasta nu se putea realiza în teatru — decît cu ajutorul unui repertoriu bazat în primul rînd pe o dramaturgie originală care să reflecte realitatea contemporană romînească. Ideea creării unui teatru național realist constituie esența esteticeii teatrale a pașoptiștilor nu numai prin atitudinea

militantă în sprijinul dezvoltării unei literaturi dramatice originale, ci mai ales prin faptul că la acești scriitori care tind spre un teatru realist (Eliade, Costache Caragiale, M. Kogălniceanu și mai ales V. Alecsandri) apare ideea veridicității în dramaturgie și interpretare.

Procesul de dezvoltare a ideilor estetice este un proces legat de dezvoltarea socială a țării. «Ideile și teoriile sociale nu apar decât după ce dezvoltarea vieții materiale a societății a pus în fața societății sarcini noi» — (Ist. P.C.U.S.) Acest lucru se poate observa în evoluția întregii culturi democratice din acea epocă. În ceea ce privește teatrul, urmînd evoluția ideilor autorilor pomeniți, se poate observa de asemeni cum estetica teatrală se apropie tot mai mult de năzuințele democratice ale vremii. De la teatrul pur și simplu în limba romînă s-a mers spre afirmarea rolului social-pedagogic-estetic al teatrului ca tribună publică, ca mijloc de cunoaștere și prezentare a vieții.

De la îndemnul Văcărescului, care simbolizează cucerirea instituției culturale teatrale romînești ca atare, la jumătatea secolului se ajunge la ideile estetice ale lui Bolliac, Kogălniceanu sau V. Alecsandri care se refereau, dincolo de rolul didactic al teatrului, la valoarea artistică a acestuia, la rolul teatrului în reflectarea veridică a vieții sociale, la funcția sa social-educativă.

НАЧАЛА РУМЫНСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Исследование указывает, что театральная критика развилась одновременно с национальным театральным движением первой половины XIX века. Эстетические, театральные взгляды писателей и артистов этого времени явились следствием освободительных идей, приближающих их к социальным вопросам.

Публицистическая деятельность в театральной области между 1820—1850 гг. включается в идеологическую борьбу того времени против феодального строя. Театральная критика сыграла большую роль в определении социально-боевого характера румынского театра с самого начала, установив и отстаивая для него роль политической трибуны и «этической школы», которая должна развивать в народе чувство национального достоинства и идеи освобождения от феодального угнетения.

Одной из главных задач театральной критики того периода была борьба против исключительного выдвижения иностранных театральных трупп правителями и классом крупных землевладельцев.

Театрально-публицистическая деятельность П. Элпаде, Чезаря Боллика, Костакэ Караджале, Георге Барица, А. Руссо, Г. Негруци, М. Когăлничану, В. Алексантри является свидетельством, подтверждающим развитие румынского театра по совершенно особым путем, независимым от иностранного театра.

Большинство деятелей театральной критики высказывают, в частности, мысль о необходимости отображения румынской действительности в театре.

Совокупность высказанных в театральной критике идей первой половины XIX века не составляет еще эстетической системы, но сущность театрально-эстетических идей периода до и времени революции 1848 г. прежде всего характеризуется идеей создания реалистического национального театра. За эту идею борются не только путем утверждения румынского языка в театре и не только путем активной поддержки развития национальной драматической литературы, но, главным образом, тем, что у писателей, стремящихся к созданию реалистического театра, появилась концепция правдивости в драматургии и в сценической передаче.

Очерк показывает, что процесс развития эстетических театральных понятий в первой половине прошлого столетия является процессом, связанным с социальным развитием страны.

Это заметно в эволюции всей демократической культуры этой эпохи. Из эволюции понятий писателей-революционеров 1848 г. о театре видно, что театральная критика все больше приближается к демократическим стремлениям эпохи, переходя от критики, которая хотела только внедрить театр на румынском языке, к утверждению педагогической и социальной роли театра, как публичной трибуны, как средства познания и отображения жизни в художественных образах.

LES DÉBUTS DE LA CRITIQUE THÉÂTRALE ROUMAINE

(RÉSUMÉ)

L'Auteur montre que la critique théâtrale est née en même temps que le mouvement théâtral national qui a eu lieu dans la première moitié du XIX^e siècle. En matière de théâtre, les idées esthétiques des écrivains et des artistes de cette époque, étaient une conséquence, des idées libératrices qui les rapprochaient des problèmes sociaux. De 1820 à 1850, l'activité de nos publicistes, dans le domaine théâtral, rentre dans le cadre de la lutte idéologique de l'époque, contre l'organisation féodale.

Le rôle de la critique théâtrale a été très important, car c'est elle qui a déterminé le caractère social et militant du théâtre roumain à ses débuts en établissant et en revendiquant pour celui-ci la qualité de tribune politique et « d'école de moralité », destinée à cultiver dans l'esprit du peuple le sentiment de la dignité nationale et les idées de libération du joug de l'oppression féodale.

L'un des principaux buts de la critique théâtrale de ce temps a été la lutte contre la promotion exclusive, par le prince régnant et par les boyards, des troupes de théâtre étrangères.

Les articles relatifs au théâtre, dus à I. Eliade, Cezar Bolliac, Costache Caragiale, Gheorghe Bariț, Al. Russo, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu ou V. Alecsandri, constituent un témoignage expliquant le développement du théâtre roumain sur une voie qui lui est propre, indépendante du théâtre étranger.

La majorité des activistes dans le domaine de la critique théâtrale est d'accord sur la nécessité de faire du théâtre un miroir reflétant les réalités de la vie roumaine.

L'ensemble des idées émises par la critique théâtrale de la première moitié du XIX^e siècle ne constitue pas encore un système esthétique, mais l'essence des idées esthétiques en matière de théâtre, propres aux précurseurs et aux révolutionnaires de 1848, est surtout caractérisée par l'idée de la nécessité d'un théâtre national *réaliste*.

Cette idée a été servie non seulement par la lutte menée pour imposer la langue roumaine au théâtre et par une attitude militante en faveur du développement de la littérature dramatique nationale, mais surtout par le fait que, chez ces écrivains qui tendent vers un théâtre réaliste, on voit apparaître l'idée de véracité dans la dramaturgie et dans l'interprétation à la scène.

L'étude montre que le processus de développement des idées esthétiques en matière de théâtre, au cours de la première moitié du siècle dernier, est lié au développement social du pays. Ce phénomène est constaté dans l'évolution de toute la culture démocratique de l'époque. Dans l'évolution des idées sur le théâtre, propres aux révolutionnaires de 1848, on remarque que la critique théâtrale se rapproche de plus en plus des aspirations démocratiques de l'époque; elle commence par vouloir simplement imposer un théâtre en langue roumaine pour en arriver à affirmer le rôle social — pédagogique — esthétique du théâtre en tant que tribune publique et moyen de faire connaître et de présenter la vie sous un aspect artistique.

de FLORIN TORNEA

Aflat în miezul mișcării teatrale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Mihail Eminescu se simte chemat — pe măsura experienței, pasiunii și largilor lui cunoștințe în materie — să dea dezlegare problemelor ce frământau teatrul nostru în acea vreme. Ceea ce îi apărea primordial în această privință era înfăptuirea unui repertoriu sănătos pe plan etic, valoros pe plan artistic și îndeosebi original pe plan național. Pentru cei ce aveau misiunea să-l alcătuiască și pentru cei chemați să contribuie la crearea dramaturgiei originale naționale către care năzuia poetul, realizarea unui asemenea repertoriu însemna însă, în prealabil, înăvuierea slujitorilor teatrului cu o seamă de criterii și principii estetice. Aceste principii, subliniate în cronicile lui dramatice ori în însemnările sale personale, deschideau — în pofida anumitor umbre idealiste ce-l întunecă pe alocuri — drumul spre așezarea bazelor teoretice ale realismului critic în arta și literatura noastră dramatică.

Într-adevăr, pretinzând în repetate rînduri ceea ce încă în anii de studenție ceruse literaturii și artelor: « Să fie oglinzi de aur ale realității în care se mișcă poporul, o coardă nouă, originală, proprie pe *bina*¹ cea mare a lumii »², Eminescu așeza acest deziderat, prin excelență realist, la temelia artei dramatice și-l lega nemijlocit de un alt vechi deziderat al său, de o adîncă convingere umanistă: « Omul e cel mai înalt și mai nobil op de artă al naturii; într-un sens și mai nobil el ar trebui să fie și cel mai frumos op de artă al artei, al propriei sale puteri creatoare, libere, conștii morale »³.

Nu e de aceea întîmplător că în fruntea criteriilor de apreciere a lucrărilor dramatice pe care le analizează în cronicile sale și în fruntea îndrumărilor teoretice în problemele dramei, Eminescu pune cu statornicie criteriul valorii umane și artistice a caracterelor care animă și dau semnificație dramei. Nu e întîmplător că în argumentările lui, « oglinzile de aur ale realității în care se mișcă poporul », așadar operele de artă vrednice de acest nume, nu pot fi realizate prin ignorarea sau falsificarea omului.

¹ Bina: de la germanul Bühne, scenă.

² Dualismul austro-ungar și naționalitățile, în « Federațiunea », nr. 38-(371), 1870, din 4 mai (6 aprilie) și nr. 39 (372) din 11 mai (24 aprilie), editat de I. Scurtu, în M. Eminescu, Scrieri politice și literare, 1870—1877, București, 1905, vol. I.

³ Cultură și știință, în mss. Acad. R.P.R., nr. 2255, f. 209—241. Publicat de I. Murărașu în buletinul « Mihail Eminescu », nr. 9, 1932.

Axa teoriei dramei este la Eminescu caracterul. După dînsul drama nu se realizează durabil și valabil, decît prin caracterele pe care le prezintă. Eminescu subsumează caracterelor dramatice toate celelalte elemente de structură ale dramei — conflictul, acțiunea, situațiile. În aceeași măsură în care Eminescu tăgăduia de pildă « creaturilor dramatice » ale lui Bolintineanu orice valoare artistică, — în primul rînd pentru că vedea în ele niște « drame fără caractere » și apoi pentru că ele erau lipsite de « scop » și de « legătură dramatică », în aceeași măsură cădeau în dizgrația poetului critic și « comediile fără spirit — pline de o frazeologie franceză » ale lui Pantazi Ghica ¹ « la vederea căroră te îndoiești de vezi caractere, ori numai păpuși ». În ciuda calității pe care o găsește traducerii și jocului actorilor, piesa lui Frederic Dămé, « Visul Dochiei », este nimicită, mai puțin pentru « împrumuturile » ei din lucrări străine, cît pentru păcatul de a fi făcut din persoana eroică a unor Mihai, Ștefan, Mircea, « niște caricaturi puse în vînzare » ². Cînd se ridică împotriva « pieselor de spectacol », a pieselor construite pe efecte tari și pe acțiune goală, sau cînd se arată principal potrivit romanelor dramatizate, denunțînd ca antiartistice și antiteatrale « cazurile prevăzute și pedepsite de articolele respective ale codului penal » și infirmitățile și boalele trupești — unele, cum spune Eminescu, sortite tribunalelor, altele spitalelor — dar care se substituiau, în asemenea piese, caracterelor ; cînd deschide pe marginea acestor « cazuri », largi paranteze pentru a demonstra cu pilde luate din Shakespeare, din Molière, din Gogol, utilitatea artistică și socială a caracterelor reale într-o operă dramatică, Eminescu stabilește o dată cu rolul însemnat, primordial pe care-l joacă caracterul, și conținutul de viață pe care îl caută și-l cere dînsul neapărat existent într-o dramă.

Firește, cu gîndul în primul rînd la drama națională, Eminescu așază deasupra tuturor condițiilor pe care un caracter are să le îplinească pentru a se putea numi caracter dramatic, condiția de a sintetiza, de a reprezenta viața și societatea pe care o populează.

« Nu pierd cu inima ușoară prilejul, mărturisește poetul într-o însemnare, de a mă împărtăși de la o serbare populară. Prieten împătimit al oamenilor, (îndeosebi al poporului) mai cu seamă cînd, strînși laolaltă, uită pentru o vreme de scopurile lor intime și se simt ca *părți ale unui întreg*, în care, la urma urmelor zace un simbul dumnezeiesc, — în fața unui asemenea întreg, orice serbare populară este pentru mine o sărbătoare sufletească, un pelerinaj, un act de pietate. Citesc ca dintr-un uriaș Plutarc, pe fețele voioase, dar totuși tainic umbrite de amărăciune, din mersul plin de viață dar hotărît, din felul cum se poartă unul față de celălalt, membrii familiilor, din manifestările pe jumătate involuntare, biografia oamenilor de rînd și, zău, nu poți pricepe pe oamenii de seamă, dacă n-ai pătruns pe cei obscuri » ³.

Mărturisirea aceasta capătă valoare de îndemn artistic din momentul în care e raportată la creația dramatică pe care poetul năzuia s-o vadă ivindu-se pe cîmpul literaturii noastre. Pe omul văzut de Eminescu ca parte inte-

¹ Teatrul românesc și repertoriul lui, în « Familia », din Pesta, nr. 2, 1870 și în I. Scurtu, op. cit.

² « Timpul », nr. 256, 12 noiembrie 1877, la rubrica Teatrul Național, publicat cu o notă introductivă de Perpessicius în « Revista fundațiilor », 1 septembrie 1940 (întîia cronică și întîia polemică la « Timpul »).

³ Mss. Acad. R.P.R., nr. 2285, f. 173, r. scris în limba germană, din care am tălmăcit-o. Cf. Murrăgu, M. Eminescu, *Literatura populară. Ediție comentată*, col. *Clasicii romini comentați*, Craiova, f.d., p. 23—24.

grantă a unui grup social național, reprezentînd acel grup, căuta el să-l așeze în producția noastră dramatică, să-l regăsească în ea și, prin el să vadă oglinindu-se « realitățile în care se mișcă poporul ». Acest om de rînd, fără cunoașterea căruia nu poți ajunge să cunoști și deci să zugrăvești pe omul de seamă — pe eroul legendelor și al marilor momente ale trecutului istoric — acest om era în măsură să ferească drama noastră istorică de a fi o însăilare dialogată a unei pagini de cronică, în care eroii poartă numele și funcțiile dictate de împrejurări date — știute ori născocite — și s-o facă, în schimb, a deveni ceea ce înțelegea Eminescu prin dramă, — « o icoană vie a vieții », mereu actuală. Căci, după el, ceea ce, mai presus de orice însușire, dă operei dramatice, în chip firesc și nemijlocit eficiență și deci măsura valorii, este actualitatea ei permanentă, puterea de a dăinui în timp. « Închipuiește-ți, spune poetul, un manuscript vechi, cu filele unse, într-un colț de sertar . . . o comedie de exemplu . . . Directorul de teatru în încurcătură, dă de ea . . . citește . . . citește . . . « Da ști că asta-i bună ! » . . . Și iată că te pomenești deodată pe scenă cu o icoană vie a vieții . . . publicul rîde, actorii se strîmbă și toate acestea ca înainte . . . de o sută de ani . . . Atunci îți vine a zice ori că publicul și teatrul sînt depărtați cu 200 de ani, ori că piesa e nouă . . . » ¹. Asemenea putere de dăinuire depinde în primul rînd de zugrăvirea valabilă a omului.

Critica eminesciană n-a avut prea dese prilejuri să se oprească la multe lucrări dramatice originale naționale. Dar la cîte s-a oprit, ea le-a prețuit ori răgăduit valoarea înainte de toate, după măsura caracterelor umane pe care le înfățișau. Drama lui Hasdeu « Răzvan și Vidra » — pe care o prețuise în 1870 ca pe « o dramă, în cele mai multe privințe, bună » ² — el era tentat, în aceeași epocă, după cum rezultă dintr-un proiect în manuscris ³ — s-o reia, socotind că Răzvan Vodă « nu e o dramă, ci epopeea unui caracter ordinar » ⁴. De la lucrarea lui Hasdeu, aveau să treacă aproape zece ani pînă la drama « Despot Vodă » a lui Alecsandri pe care Eminescu o apreciază drept « drama cea mai bună care s-a scris în limba noastră », mai ales pentru « figurile dramatice atît de genial desenate, ca aceea a lui Ciubăr Vodă, cu atît de energice conture ca aceea a lui Tomșa », deși păstra rezerve pentru Despot însuși care i se pare criticului « mai mult o figură de roman, decît de dramă » ⁵.

În răstimpul celor zece ani scurși de la « Răzvan Vodă » la « Despot Vodă », Eminescu a dus lupta « împotriva curentului bolnăvicios » în virtutea căruia puteau fi jucate și gustate scrieri care foloseau viața și istoria popoului (« Visul Dochiei », « Moartea lui Constantin Brîncoveanu », « Oștenii noștrii ») « pentru a atrage pe public la . . . panoramă » ⁶ și cărora în afara altor multe păcate, el le reproșa, printre cele dintîi, absența caracterelor omenești și naționale, vrednice de vreo atenție.

Eminescu era conștient de greutatea luptei pentru un bun repertoriu. Lupta aceasta nu putea fi doar una teoretică. Altă putere și altă chemare decît a luptei teoretice el nu-și revendica însă : « Lupta e poate zadarnică, spune

¹ Archæus, ms. Acad. R.P.R., nr. 2269, f. 19–39; publicat de I. Scurtu, op. cit.

² Teatrul românesc și repertoriul lui, loc. cit.

³ Ms. Acad. R.P.R., nr. 2255, f. 205, v.; publicat de G. Călinescu în Opera lui Mihai Eminescu, București, 1935, vol. II.

⁴ Mss. Acad. R.P.R., nr. 2258, f. 222; publicat de G. Călinescu, op. cit.

⁵ « Timpul », 2 noiembrie 1879, reeditat în « Convorbiri literare », nr. 63, septembrie 1930.

⁶ « Timpul », nr. 258, 15 noiembrie 1877; publicat de D. P. Perpessiciu, loc. cit.

el; dar în sfârșit; ne facem și noi în felul nostru, datorită de cronicar»¹. De aceea, stăruind — în ciuda sentimentului că nu va putea ajunge după propria lui dorință și exigență, la un capăt mulțumitor, în proiectarea unor numeroase lucrări dramatice personale, menite să împlinească în parte și lipsurile repertoriului național — el luptă pentru încheierea măcar a unui repertoriu valoros, fie el și alcătuit din lucrări străine. De aceea nu e cronică la Eminescu în care aprecierile sau accentele critice să nu fie însoțite de îndemnuri și sfaturi teoretice destinate să atragă atenția asupra trăsăturilor artistice care trebuie să fie avute în primul rând în seamă la alcătuirea unui repertoriu, la alegerea unei piese în vederea reprezentării. Printre aceste trăsături, caracterele dramatice rămân pretutindeni pe prim plan.

Într-adevăr, adept și promotor al realismului, convins de superioritatea acestuia față de acele «încurcături dramatice, precum le leagă și le dezleagă autorii franțuji» care «se silesc să ne spuie ceva, pentru a ne procura petrecerea»², Eminescu nu economisește față de asemenea producții, nici incisivitatea ironiei nimicitoare, nici gravitatea teoretică. El se arată însă — cum singur o va mărturisi — îngăduitor cu acele lucrări în care vede licărind prezența cât de cât vie și artistic realizată a unui caracter uman.

«Dramele de bulevard (dramele care constituiau în deobște repertoriul vremii — *Fl. T.*), date pentru a asigura existența zilnică a teatrului, vor fi plăcut la mulți; noi însă am dat seamă despre ele numai întrucât observasem pe ici pe colo câte un caracter mai bine desenat. Altfel aceste ne-au lăsat în deplină apatie și nici una nu ne-a inspirat interes pînă la sfârșit»³.

Care sînt însă, în afara condiției primordiale de a fi o sinteză socială, condițiile de realizare dramatică a caracterelor?

În bună măsură cronicile dramatice ale lui Eminescu sînt un răspuns la această întrebare. Ciclul de cronici de la «Curierul de Iași», ciclu care se încheie în martie 1877 printre altele și cu gândurile și justificările mai sus citate se deschide cu aspra critică adresată piesei lui Antonin Roques «Moartea lui Constantin Brîncoveanu»⁴ și deopotrivă — în cadrul cronicii — cu o clară definire a dramei ca operă literară ai cărei piloni de susținere sînt caracterele: «Dacă vorbim de noțiunea dramei cum trebuie s-o aibe orișicine care cutează a prezenta publicului născocirile sale, atunci răspundem: că drama are de obiect și țintă reprezentarea caracterelor omenești, curățite de neconsecvența vieții și cugetării zilnice, a caracterelor omenești consecvente, în toate momentele aceleași, pentru a căror manifestațiune se aleg situațiuni interesante. Cu acestea, caracterele antitetice se lovesc unul de altul în dezvoltarea lor, dintr-asta se naște înnodămîntul iar din învingerea unui princip și căderea celuiilalt, desnodămîntul dramei»⁵.

Lapidar, Eminescu emitea în aceste cîteva rînduri o seamă de norme de care au să asculte caracterele dramatice. Printre acestea, în primul rînd norma potrivit căreia «caracterele să fie curățite de neconsecvența vieții și cugetării zilnice, să fie consecvente, în toate momentele aceleași . . .».

¹ «Timpul», nr. 258, 15 noiembrie 1877; publicat de D.P. Perpessicius, loc. cit.

² «Curierul de Iași», nr. 133, 5 decembrie 1876, la rubrica *Revista teatrală*, apud Ion Scurtu, op. cit., p. 343.

³ «Curierul de Iași», nr. 31, 30 martie 1877, cf. I. Scurtu, op. cit.

⁴ Cronica la această piesă, vădit destinată spre publicare, a rămas însă în cartoanele de manuscrise ale poetului; a fost publicată de I. Scurtu, op. cit., p. 333—336

⁵ Ibidem.

Norma aceasta, e drept, silește caracterele umane a fi turnate în tipare rigide, neconforme cu realitatea. Eminescu o fundamentează însă pe de o parte — cu vădite rosturi compoziționale — pe valoarea de mult statornicită și îndelung verificată — de la clasicii antichității — a clarității și unității poetice a actului dramatic. Și, nu încapă îndoială că izvoarele dramaturgiei antice, la care face adesea recurs, au pentru poet o autoritate cu atât mai mare, cu cât vin să covârșescă prin prestigiul lor artistic și să opună producțiilor dramatice contemporane lui, producții în care cu osebire era absentă preocuparea zugrăvirii artistice a caracterelor. De altă parte, norma aceasta avea totuși și un temei realist — ea fundamentându-se pe principiul că arta — respectiv teatrul — nu copiază, ci esențializează realitatea. În sfârșit, Eminescu mai avea în vedere, statornicind această normă, funcția înalt etică pe care am văzut că i-o atribuie teatrului.

Să începem cu considerentul din urmă. În manuscrisul « Articoli nepoliticoși »¹, tânărul Eminescu notează: « Ce va să zică caracter? Un om cu principii bune ori rele, tot una — pe care cunoscându-le, însă, să știi sigur și tare, să poți prooroci cu sfințenie, cum că în împrejurarea cutare și cutare, omul nostru se va purta așa și așa — dar în fine numai așa și nu altfel. De se poartă altfel, chiar de s-ar purta bine, totuși nu mai e un caracter ci fără. În fine, omul ale cărui fapte sînt dictate de principii bune sau rele, salutarii ori pernicioase, e un om de caracter; iar omul care lucrează sub impulsunea momentului, fără ca prin faptele lui să se țese firul cel roș al principiilor, e om fără caracter, e un factor cu care nu poți calcula, e un individ de care nu poți ști cum se va purta anume în împrejurarea cutare sau cutare . . . ».

Fermitatea și consecvența caracterelor pe care poetul nu le află în viața politică și în societatea vremii sale (vezi în continuare, același manuscris), Eminescu le pretinde ca pe niște însușiri exemplare, de înalt ordin etic, caracterelor dramatice. Dar aceste însușiri țin și de temeiul artistic.

Zugrăvirea unor caractere slabe, labile, lipsite de ceea ce dă prestigiul etic noțiunii, se realizează în adevăr, în creația dramatică, pe calea încărcării lor cu trăsăturile specifice fluctuațiilor cotidiene, a atitudinilor întâmplătoare, a neconsecvențelor osîndite de Eminescu drept trăsături fără semnificație, trăsături de suprafață, de natură a ascunde tocmai inconsistența caracterului ori a umbri caracterul acolo unde el există poate, ca atare. Asemenea încărcări artificializează însă substanța artistică a tipurilor într-o dramă, așa cum le artificializează și le falsifică, ba le anulează chiar, schematizarea (« caracterele-păpuși »), văduvirea lor de elementele umane distinctive. « Oamenii boiți cu alb și cu negru nu înseamnă caractere — cel puțin caractere reale, nu » — spune Eminescu. Criticul insistă adeseori asupra îndatoririi ca chipurile dramatice să fie, folosind, un termen de astăzi, veridice, să fie « copiate de pe natură » să fie « oameni aievea », ca la Gogol, să fie ca la Shakespeare « oameni, așa cum sînt oamenii ».

Aceasta însă nu înseamnă a exagera în actul « copierii ». « Nu tot ce-i natural e frumos », atrage Eminescu atenția actriței Sarandi, care, « arareori, nu-i vorbă . . . » dădea caracterelor o « culoare prea vie, prea bătătoare la ochi, prea copiată de pe natură ». Copiind natura, criticul cerea creatorului de dramă disponibilitatea artistică, predispoziția de a extrage din natură frumosul și adevărul uman, unanim și permanent valabil, nu accidentalul ori comunul

¹ Mss. Acad. R.P.R., nr. 2257, f. 48—50; cf. I. Scurtu, op. cit.

care oferă prilejul acelor apariții de senzație din «dramele de spectacol», unde abundă cazurile patologice, infirmitățile trupești și delictele penale.

Asemenea «cazuri» mai fuseseră semnalate pentru darurile lor antiartistice și de către Hasdeu; ele vor mai fi semnalate și de I. L. Caragiale. Eminescu o face la rîndul său, invocînd menirea artei dramatice: «deși aceste drame de bulevard tratează în genere încălcările codului penal și boalele trupești, încît adevăratul lor loc este temnița și spitalul, iar nu teatrul; deși în teatrul de bulevard am văzut piese ai căror eroi sînt gheboși, surzi, muți, orbi, hectici, nebuni, idioți — totuși nu credem că reprezentarea crudă și realistă (sensul copiei naturaliste a realității. — *Fl. T.*) a slăbiciunilor trupești este menirea artei»¹.

Dar dincolo de menirea artei pe care atari cazuri o întinau, Eminescu vedea în ele simulacre de caractere, neputincioase să susțină valabil, necum să determine o operă dramatică: «de prisos ni se pare Sache Soroceanu (gîngavul) — notează Eminescu analizînd personajele «Revizorului general» — căci defectele naturale sînt obiecte ale comicei de rînd, nicidecum a comediei de caracter». De asemenea Eminescu denunță ca simulacre «imitațiile de carton», cu alte cuvinte caracterele inconsistente (cum sînt bunăoară «românii textuali» din drama lui Roques, opuși celor «reali»), clădite pe elemente de suprafață, precum și «caracterele afectate» care-și desmint propria lor complexiune lăuntrică, după împrejurări (vezi, îndeobște, caracterele comediilor moderne franceze).

Toate aceste categorii de false caractere îndepărtează însăși opera artistică de atributul artistic pe care și-l revendică, pentru că sînt lipsite de ceea ce socotea Eminescu etic și estetic, că face în primul rînd substanța unui adevărat caracter: «curățenia» și «consecvența». Numai oamenii care au tăria de a fi credincioși caracterului lor propriu, fac impresia în adevăr estetică; ei numai au farmecul adevărului, reprezentarea lor zguduie adînc toate simțirile noastre — și numai aceasta este obiectul artei...»².

Părerea aceasta, pe care am văzut-o nutrită și în problemele vieții sociale, Eminescu și-o află pe planul artei, întărită, lămurită și întregită de experiența și exemplul marilor clasici ai antichității. Exemplul lui Oedip îi vine în cîteva rînduri sub condei, în cronicile sale. Orestia lui Eschil îi apare drept model pentru ciclul dramatic al Mușatinilor care-l preocupă ani în șir. Pe Vlahuță îl sfătuiește să traducă în versuri «Cei șapte din Teba»³. «Seninătatea și măreția tragediilor antice»⁴ îi impuneau în chip deosebit poetului. Dar ceea ce i se părea că contribuie prin excelență la măreția lor erau caracterele înfățișate în ele. Aceste caractere care «sînt cristalizate și ne uimesc în teribila lor consecvență, pînă sînt înfrînte prin ele înșile, urieși ce cad sub propria lor greutate»⁵ — aceste caractere le-ar fi dorit poetul în arta noastră dramatică de dezvoltarea căreia era atît de preocupat.

Consecvența caracterelor în tragedia antică adaugă însă pe linia gîndirii estetice a lui Eminescu un atribut de seamă operei dramatice. Ea spală însăși

¹ «Curierul de Iași», nr. 139, 22 decembrie 1876, la rubrica Revista teatrală — cronica spectacolelor «Cerșetoearea», «Paza bună trece primejdia rea» și «Ucigașul»; cf. I. Scurtu, op. cit.

² «Timpul», nr. 69, 28 martie 1882, cronică la Nuvele din popor de I. Slavici. Numărul lipsește din colecția Academiei R.P.R. Articolul a fost publicat de G.T. Kirileanu, în *Bul. «Mihail Eminescu»*, nr. 15.

³ Al. Vlahuță, *Amintiri despre Eminescu*. București, 1909.

⁴ Ibidem.

⁵ «Curierul de Iași», nr. 140, 24 decembrie 1876.

materia dramei de aluviunile impure ale inspirației, deoarece respinge acțiunile accidentale, situațiile nejustificate ori de prisos, de natură a crea confuzie, a imprima trăsături contradictorii tipurilor și astfel a întuneca ori a îndepărta opera dramatică de scopul ei final.

Eminescu pare aici lipsit de viziunea dialectică a vieții, pe care totuși, vom vedea mai departe, el o subliniază ca pe singura sorginte valabilă a unui conflict dramatic. Această viziune dialectică nu ajunge însă pînă la admiterea contradicțiilor la unul și același caracter; căci aceasta, își închipuie poetul, ar complica opera dramatică și ar răpi acțiunilor personajelor claritatea și înlănțuirea logică. O dată iscat conflictul dramatic, «caracterele se dezvoltă repede și energic, privitorul rămîne uimit nu de aceea ce se întîmplă, căci aceasta o poate ghici mai întotdeauna, ci de expresia curată, străvezie a caracterelor omenești, care în viața comună se ascund sub masca convențiilor sociale»¹. Această «expresie curată, străvezie a caracterelor omenești», chiar cînd nu atinge culmile artistice ale anticilor, o prețuiește cu osebire poetul cînd o descoperă în piesele pe care le analizează. El pune mare preț pe arta lui Gogol, chiar cînd o bănuie din răstălmăcirea lui Petre Grădișteanu. Dar el apreciază chiar lucrările principial osîndite de dînsul, ale dramaturgilor francezi moderni, — cînd aceste lucrări, în ciuda scăderilor pe care nu obosește să le semnaleze, îi oferă totuși prilejul de a lămuri practic slujitorilor teatrului, pe însuși repertoriul alcătuit de ei, unele din argumentările lui teoretice. În acest loc mai ales, apare la Eminescu înțelegerea problemei caracterelor mai mult ca o problemă de compoziție, spre deosebire de I. L. Caragiale, la care conținutul de viață al operei determina caracterele dincolo de necesitățile și economia dramei. Iată, bunăoară, în chestiunea caracterelor consecutive, a «expresiei curate, străvezii a caracterelor omenești», aprecierea cu care îl întîmpină pe Scribe: «Scribe e cunoscut prin finețea tehnicii sale și prin zugrăvirea foarte îngrijită a caracterelor... «Moartea lui Petru cel Mare» e desigur una din cele mai bune ale scriitorului francez. Caracterul lui Petru e nimerit de minune, căci ne arată un om, în care patimi foarte deosebite formează o energică unitate. Toate tonurile de culori sînt păzite. Ici vedem persoana istorică, simțind menirea sa nepieritoare în lume, urieșul care prefăce un infinit de stepe într-un imperiu mare, într-o putere europeană; dincolo omul viclean, prepuehnic și gelos. În unele momente Petru uită persoana lui proprie, rațiunile de stat dictează reci, crude, neîmpăcate faptele lui. Dar alături se ivesc deodată neîncrederea, viclenia, rumegarea continuă a preocupărilor mici de la curte, care răsar nemijlocit după planuri de cuceriri și afaceri de stat. Aceste contraste îl fac tragic, fac din el o natură problematică dar impunătoare prin mărimea patimilor ei. Astfel e rece și neîndurat ca un tiran, neîncrezător și prepuehnic, gelos, ambițios, veșnic calculînd, avînd asupra tuturor iubirea pentru viitorul Rusiei și ură neîmpăcată pentru oricine se opune intențiilor lui. Figurile, care încadrează acest tip, sînt asemenea frumos și curat desenate; astfel Caterina, principele Mencikov, contele Sapieha, Olga Mencikov, toate pînă la cel mai neînsemnat în intriga piesei au caracterul lor, fiecare e un om aparte, deosebit de ceilalți»². Asemenea caractere «curat desenate», fiecare «deosebit de celelalte» se realizează dramatic prin jertfirea măștilor convenționale purtate în «viața comună». Căci «viața

¹ «Curierul de Iași», nr. 140, 24 decembrie 1876.

² «Curierul de Iași», nr. 31, 20 martie 1877. — Cronică la «Moartea lui Petru cel Mare».

comună» oferă în adevăr, cu osebire imaginea unor caractere, dispuse a se mlădia după împrejurări, a-și schimba cu ușurință linia de conduită, a se desminți pe sine. Caracterele așa cum le oferă « viața comună » nu sînt însă pentru Eminescu artistice, ci sînt lipsite de forță dramatică. Căci ele răpesc artei « scopul » etic instructiv care o justifică și răpesc dramei, ca gen artistic, articulația firească, legăturile logice în desfășurarea ei.

Caracterele contradictorii nu se pot manifesta instructiv în acțiunea lor; ele duc la dezorientare dacă nu operează, artificial, mîna străină a « izvoditorului », a dramaturgului. Asemenea intervenții secătuiesc însă caracterele de esența lor, preschimbîndu-le în « păpuși », supuse sforilor trase de autor. Într-un text închinat lui Nicolae Bălcescu, respectiv operei acestuia, « Istoria romînilor sub Mihai Vodă Viteazul », Eminescu amintește că scriitorii din vechime vedeau pe eroii lor și-i auzeau vorbind « după cum le dictează caracterul și-i ajungea mintea »; că acești scriitori — tragedienii — nu-și îngăduiau « a întrebuița undeva izvodiri proprii . . . »¹.

În această autonomie de acțiune a caracterelor vedea Eminescu sălășluind dramatismul persoanelor și întîmplărilor². Și această autonomie a caracterelor îndreptăța la dînsul ierarhizarea valorilor unei drame, după cum aceasta intra în sfera dramelor de caracter ori în sfera dramelor de intrigă, primele de un gen « mai înalt », celelalte de un gen « mai de rînd ». « Genul întîi-lea, sublinia Eminescu, arată caracterele în toată curățenia și consecvența lor, al doilea le admite ca fiind cunoscute, iar conflictele se nasc din planuri premeditate, ca să nu zic intelectuale, a două părți opuse. În cel dintîi gen, conflictul trebuie să se nască cu necesitate, ca între două puteri elementare aduse în contact, precum urmează cu necesitate, exploziunea, dacă arunci o scînteie într-o magazie de praf. . . Drama de intrigă consistă nu atîta în conflictul a două caractere, ci în acela a două planuri opuse. Aicea publicul privește cu mult mai mare interes desfășurarea, căci el poate ghici ce se petrece în inima unui om, nu însă ce se petrece în capul lui. În acest al doilea gen, spaniolii și francezii au ajuns foarte departe; cel dintîi e reprezentat din veac în veac de cîteva genii izolate, în vechime de tragicii greci, în vremea nouă de Molière și Shakespeare, și în cazuri izolate, în cîteva alte scrieri concepute în acele momente fericite în care, după spusa unui scriitor, fiecare e un geniu »³.



Eminescu nu disprețuia acțiunea dramatică ca atare, el o subordona numai caracterului, ca pe un efect, ca pe un rod al acestuia. Și în această subordonare, temelia realistă a convingerilor lui estetice este iarăși de subliniat. Căci acțiunile urmărite în afara omului care le mișcă, sînt ca lipsite de frînă, se pot desfășura, înlănțui și încrucișa la voia și după spiritul inventiv al « izvoditorului » lor sau își păstrează — în cazul reconstituirilor ori evocărilor istorice — o logică a datelor autentice care, nici ele, nu pot căpăta semnificație decît susținute și purtate de om.

În măsura în care drama nu e un simplu mijloc de divertisment, caracterele au rolul unor principii ce stau solidare, unele alături de altele, ori se

¹ « Timpul », 24 noiembrie 1877, Bălcescu și urmașii lui, publicat și de D. Murărașu în M. Eminescu, Scrieri politice, Craiova, f.d.

² Ibidem.

³ « Curierul de Iași », nr. 140, 24 decembrie 1876, la rubrica Revista teatrală; cf. I. Scurtu, op. cit.

întîlnesc distincte și se înfruntă și se ciocnesc între ele. Asemenea înfruntare a principiilor, respectiv a caracterelor antitetice este conformă cu realitatea, cu viața. « Antitezele sînt viața », subliniază într-un loc Eminescu ¹. Iar drama devine oglindă valabilă a realității, în măsura în care acțiunea ei este rezultatul întîlnirii unor caractere, unor principii de viață, antitetice. Principii — caracterele apar și din această pricină obligate a fi consecvente cu sine. Altfel, dincolo de considerentul instructiv al dramei, drama rămîne și formal lipsită de o axă precisă, de o șiră a spinării. Conflictul dramatic ori nu se produce, ori e și el silnic, artificial.

E totuși izbitor faptul că în problema acțiunilor, a conflictului dramatic, Eminescu nu sesizează interdependența acestora cu caracterele, că le vede iscîndu-se exclusiv din caractere. De aceea, nu putem trece mai departe în urmărirea teoriei caracterelor, așa cum a elaborat-o Eminescu, fără a releva această latură confuză, umbra unei concepții idealiste care o urmărește. Eminescu vede caracterele ca pe un dat sufletesc, anterior, desprins inițial de lumea înconjurătoare. După el, acțiunile omului germinează în el însuși, nu sînt ca determinate și nu reflectă împrejurările de afară; aceste împrejurări, rezultante ale ciocnirii caracterelor antitetice nu au și putere asupra caracterului, nu-l influențează. « În opul dramatic nu există întîmplare », spune Eminescu. « Drama arată ce se lucrează de cutare ori cutare caracter, conform predispoziției sale naturale. De aceea ea implică în sine *vina tragică*. Nu o vină pedepsită de articolele codului penal, căci codul penal lovește numai în infracțiunile pactului primit pe tăcute de societatea omenească, infracțiuni ale garanției reciproce dintre om și om, cea dintîi însă nu are de obiect acest conflict între om și societate, ci acela care se naște din ciocnirea caracterelor deosebite » ².

Totuși Eminescu vede drama, « înnodîndu-se » și caracterele manifestîndu-se, după ce în prealabil acestea au fost puse într-o « situație » în stare să le excite, să se înfrunte, să se manifeste, să acționeze: « drama are de obiect și țintă reprezentarea caracterelor omenești... pentru a căror manifestațiune se aleg situațiuni interesante. În aceasta (sublinierea noastră — Fl. T.), caracterele antitetice se lovesc unul de altul în dezvoltarea lor, dintr-asta se naște înnodămîntul, iar din învingerea unui princip și căderea celuilalt, deznodămîntul dramei » ³.

Această « situație interesantă » vorbește indirect de eficiența mediului înconjurător, chiar dacă de o eficiență care nu atinge esența ci numai, am spune, inerția caracterelor. Și aceasta e suficient pentru a-l apropia pe Eminescu din nou de fîgașul realist. Căci, pe de altă parte « situația interesantă » care iscă « explozia » caracterelor, nu poate fi indiferentă, străină de viața reală, de relațiile și problemele adînc sociale; ea nici nu merită a fi luată în seamă cînd se limitează la aspectele de suprafață, frivole, ale moravurilor societății. Și aci Eminescu aduce pilda demonstrativă a lui Gogol: « Interesul febril pe care ni-l insuflă comediile franțuzești moderne, în care planul piesei se întemeiază sau pe adulterii sau pe încercări de adulterii, făcînd din păcatele femeilor și bărbaților picanterii dramatice, pipărate cu expresii lunecoase și situații și mai lunecoase, toate acestea Gogol nu le cunoaște ».

¹ Mss. Acad. R.P.R., nr. 2258, f. 222; cf. G. Călinescu, op. cit.

² « Curierul de Iași », nr. 140, 24 decembrie 1876.

³ Vezi supra p. 288.

Și, referindu-se îndeosebi la « situația interesantă », declanșatoare a conflictului în dramaturgia creatorului « Revizorului »: « Ai într-o răsadniță deosebite semințe; cade o ploaie și toate răsar în plină lumină, fiecare în felul ei. Ai și aici (în « Revizorul » — *Fl. T.*) o răsadniță de oraș provincial în care toți dormitează în păcate moștenite, fără ca lumea să se preocupe mult de ei... când, iată, că apare un revizor și toate aceste plante se arată pline, greoaie, de-a dreptul pe scenă și cunosc că nu-i între ei nici o imitație de carton, nici un caracter afectat — răutatea și înjosirea omenească se arată așa cum sînt, și rîdem de ele... »¹.

« Situația interesantă » care pune față în față și determină acțiunea dramatică a caracterelor ori « pretextul ingenios » despre care vorbește Eminescu, tot în legătură cu arta lui Gogol de a zugrăvi caracterele, nu pot fi în afara, nici împotriva adevărului naturii, al vieții, al realității. Căci altfel s-ar ajunge la denaturarea caracterelor înseși.

Strînsa corelație și influența reciprocă între caracter și situație (termen în care Eminescu implică și pe acela de acțiune), poetul o subliniază cu tărie, atunci cînd analizează și risipește efectele antiartistice ale acelor piese « de spectacol » — cum era « Cenușăreasa » —, dramatizări după romanele ieftine ale vremii care cultivau cu predilecție senzaționalul. « Ce roman de mansardă — se întreabă criticul — a slujit drept plan acestei drame, în unele părți de-a dreptul respingătoare? Nici un caracter natural de la început pînă la sfîrșit. Fierarul, natură *nobilă* care lucrează totdeauna după codul duelgiilor; femeia lui care fuge cu un conte, natură *nobilă*, care espiază pînă la sfîrșit greșeala ei și se întoarce oarbă, urîță, însă pocăită în brațele bărbatului; contele, cicisbeo al femeii fierarului, natură *nobilă*, care nu refuză a-i da acesteia satisfacție tot după codul duelgiilor; mama fierarului, natură *nobilă*; contesa pe care a dădăcit-o, extramamante *nobilă*; servitoarea, o bunătate de femeie, ucenicii fierarului idem, fetița cea de 6 ani, *virtutea incarnată*, pastorul luteran, un *adevărat apostol*; și toate aceste, într-o dramă în care se petrec lucruri grozave. Această piesă curioasă, este un infern plin de îngeri și de oameni de treabă.

Ce sînt aceste caractere boite cu albeață morală, unse cu badanaua nobleței de suflet? »².

Ceea ce condamnă Eminescu în aceste rînduri, în afara stereotipiei caracterelor care — toate « nobile » — nu puteau justifica logic și omenește un conflict dramatic, este lipsa corelației naturale dintre caractere și împrejurările în care sînt puse să se manifeste: « un infern plin de îngeri și de oameni de treabă » exprimă, într-o imagine plastică, absurditatea antirealistă care poate lua naștere din plantarea arbitrară a unor caractere destinate să se manifeste și să se dezvolte într-un anume fel, pe un teren cu totul neprielnic, ba chiar potrivnic desfășurării lor firești. De aci, consecință inevitabilă — « boirea » stridentă și artificială a caracterelor cu « albeață morală », dar și necesitatea dezlegării anumitor situații prin mijlocirea unor forțe exterioare — tot atît de artificiale, antirealiste și, ca atare, necruțător osîndite de critic. E vorba de metoda surprizelor iscate de așa-numitul *deus ex machina*. « Apoi ce să mai zicem de *providență* care joacă rolul de mașinist », se întreabă Eminescu. « Cînd mama are să-și vadă copila, un fulger providențial o orbește; cînd copila are să se roage pentru sufletul mamei, o mîină providențială surpă bolta

¹ « Curierul de Iași », nr. 133, 5 decembrie 1872.

² « Curierul de Iași », nr. 139, 22 decembrie 1876.

bisericii, cînd oarba se aruncă în rîu, un pescar providențial o mîntuie de moarte».

«Nici o situație, care nu rezultă din conflictul caracterelor, nu este admisibilă — regulă veche», comentează Eminescu adăugînd: «mașinistul providențial, *deus ex machina*, n-are ce căuta în drame»¹.

Interdependența caracterelor și situațiilor în care acestea se manifestă, ori căroră înfruntarea caracterelor le dau naștere, apare astfel ca un principiu de bază al genului dramatic, principiu pe care poetul îl accentuează ori de cîte ori are prilejul. Această interdependență nu constituie o problemă separată, ci este organic integrată în teoria caracterelor. Valoarea lui Gogol rezidă în primul rînd în aparenta absență a intervenției străine a autorului. Situațiile și dezlegarea situațiilor apar drept consecințe necesare ale caracterelor înfățișate de Gogol. «Trezite din apatie, prin vestea că sosește un revizor general, caracterele unei mici reședințe de subprefectură se arată deodată în toată înjosirea lor, pînă ce străinul care a jucat rolul de revizor, merge în lumea lui și-i lasă pe toți cum i-a găsit»².

La rîndul ei această trăsătură a situațiilor, necesar corespondente caracterelor, acordă girul dramatic — și teatral — unei opere. «Tot ce vine din afară, — insistă în altă parte Eminescu — întîmplările care nu sînt izvorite din propriul meu caracter, toate acestea nu au a face cu scena»³.

De această normă, sublinia poetul, alăturînd exemplul lui Gogol pildei marilor dramaturgi ai antichității, asculta un Sofocle în operele căruia faptele personajelor — «crimele pe care le expiază» — răsar «din însuși caracterul lor»⁴.

Eminescu opune asemenea pilde repertoriului zilei. El subliniază prin aceasta, în fond, esența realistă a principiului pe care îl promovează. Căci numai caracterele vii și veridice pot da naștere prin ele însele unor situații vii și veridice. Valoarea clasicilor — în forța de oglindire a realității, a «naturii», rezidă, nu în elementele formale cu care și-au construit dramele. Gogol a scris «cum simțea și vedea lucrurile, fără a se preocupa mult de regulile lui Aristotel. Și după a noastră părere bine a făcut», arată poetul⁵. «Farsele lui Molière sînt clasice», pentru că Molière «n-a avut alt profesor decît natura» accentuează în altă parte poetul⁶. Acest temei realist îl poartă pe Eminescu pe de o parte spre osîndirea producțiilor de senzație care alcătuiau în cea mai mare parte repertoriul vremii sale. Pe de altă parte Eminescu osîndea și marile opere dramatice ale clasicismului francez — tragediile lui Racine și Corneille — cu o fermitate pe care i-o putea îngădui nu atît ostilitatea față de «nefasta influență franceză cu toate ideile ei pe dos despre clasicism, cu mișcarea ei pe catalici, cu vorba afectată și pronunția falsă», cît adîncă ancorare a poetului în convingerile realiste. Insistînd pe «ideile pe dos despre clasicism» pe care le-ar fi nutrit creatorii teatrului clasic francez și socotind creațiile acestora drept «niște imitații slabe și greșite ale tragediei antice»⁷, Eminescu relua și se ralia desigur la opiniile și cunoscutele concluzii ale lui Lessing care

¹ «Curierul de Iași», nr. 139, 22 decembrie 1876.

² Ibidem, nr. 133, 5 decembrie 1876.

³ «Timpul», nr. 294, 3 decembrie 1877, cronică la «Două orfeline», la rubrica Revista Teatrală.

⁴ Ibidem.

⁵ «Curierul de Iași», nr. 133, 5 decembrie 1876.

⁶ Ibidem, nr. 74, 4 iulie 1876. Teatrul de vară.

⁷ Ibidem.

demonstra pe larg în «Dramaturgia hamburgheză» în ce constă la clasicii francezi înțelegerea greșită a principiilor tragediei antice, de ce operele acestora apar ca niște imitații greșite ale acestei tragedii. Dar, în vreme ce Lessing judeca bunăoară pe Corneille și pe urmașii lui — Racine, Crebillon, Voltaire — după măsura în care aceștia aduseseră regulilor aristotelice o «oarecare moderație, o oarecare interpretare favorabilă», descompunând și sleind de forță dramatică principiul după care tragedia cată să iște un sentiment unitar de compansiune și teamă, Eminescu pune accentul cu osebire pe măsura în care teatrul francez clasic răspunde cu indiferență cerinței primordiale de a lua drept model natura și realitatea. Eminescu numește pe clasicii francezi «ilustri mergători pe catalici» sintetizând astfel într-o formulă metaforică trăsăturile esențiale ale operelor lor, închistate în rigide reguli formale și în scheme etice dinainte construite, care văduveau de umanitate caracterele și artificializau acțiunile lor dramatice. Excepția lui Molière îi apare cu atât mai relevantă cu cât opera marelui comedian care «n-a avut alt profesor decât natura» scutește pe critic de oțioase incursiuni teoretice, menite a justifica poziția realistă de pe care osindea, cu necruțare, mai cu seamă, producțiile de senzație, dramele de boulevard.

Aceste drame, firește, nu sînt puse alături de operele clasice franceze, criticate de Eminescu. Dar și ele păcătuiau în primul rînd prin lipsa de aderență la viață. Ceea ce osindea îndeosebi criticul la aceste piese era artificialitatea conflictelor, acțiunilor și fabulei lor, toate rezultate din mînuirea arbitrară a unor caractere standardizate ce îngrădeau și viziunea creatoare a dramaturgului și posibilitățile de desfășurare scenică a actorului. Categoriile așa-zis tradiționale ale tipurilor actoricești, întocmite în temeiul unor roluri șablon, apăreau în acele drame sub chipul unor «caractere» care «seamănă între ele ca figurile dintr-un joc de cărți», și care, puse unul lîngă celălalt nu erau pentru critic «cu mult mai mult decât figurile pe care le formează un caleidoscop». Aceste «caractere» aveau destinația să miște o *fabulă, legată îndeobște de* «o crimă monstruoasă» pentru comiterea dramatică a căreia Eminescu prescria o «rețetă . . . foarte ușoară: iei o ingenuitate, un tată nobil, o mamă iubitoare, un amant frumos, un intrigant cu pălărie mare și cu ochii boldiți, un pahar cu apă în care se toarnă sare, un pumnal; le amesteci toate bine, le dai cinci clocote ca să iasă cinci acte și în sfîrșit te duci acasă, mulțumind domnului, că toate relele din lume sînt trecătoare. Două dame, un fante de cupă, doi rigi și cîteva articole din codul penal formează tot calabalîcul intelectual al dramelor de senzație», conchide Eminescu, lăsînd iarăși vizibil substratul realist al indignării sale ¹.



Repudiind clasicii francezi pentru artificialitatea unor caractere ce se manifestau după rigide canoane artistice, iar pe dramaturgii moderni «de boulevard» pentru artificialitatea altor caractere ce se manifestau, fără nici o îngrădire estetică, dar după o anumită rețetă a senzaționalului; repudiind și pe unii și pe alții pentru că ignorau viața reală care nu se distinge în fondul ei de «viața dramatică», Eminescu pune — pe lîngă problema centrală a caracterelor — și problema rolului creator al artistului (al scriitorului) în elaborarea și realizarea propriei lui opere. Acest rol, Eminescu îl cerea cît mai activ:

¹ «Curierul de Iași», nr. 31 20 martie 1877.

să fie « rezultatul unei îndelungate și amănunțite munci »¹; munca aceasta să nu se bage însă « nicăieri de seamă, precum în icoanele măiestrilor mari nu se vede amestecul amănunțit de vâpșe și desenul îngrijit linie cu linie »². Când cere ca autorul dramatic să nu-și îngăduie a întrebuința undeva « izvodiri proprii, ca poezii », ci să lase faptele să se petreacă și să se desfășoare potrivit realității, să rezulte din caracterele care le iscă și le mișcă; sau când salută la Gogol ignorarea regulilor lui Aristotel, Eminescu era departe de a promova întâmplătorul în creație, dezordinea și prolixitatea pe care lipsa unui control constructiv din partea autorului le-ar putea prilejui. Cerința acestui control constructiv, criticul nu o formulează explicit. Dar ea e vădită în dese ocazii în care judecă și notează negativ valoarea acelor piese « fără legătură » — ca ale lui Pantazi Ghica, de pildă—în care bogăția de idei e înlocuită cu un « haos de fraze », « care pentru profunditatea înțelesului din ele merită a fi puse alături cu vorbele țiganului pentru o lulea de tutun » ori dramele lui Bolintineanu, și ele « fără caractere, fără scop, fără legătură . . . »³.

Datoria de a lega, de a articula într-o imagine artistică unitară, concludentă, relațiile umane și acțiunile lor într-o piesă — datorie pe care criticul o atribuie artistului creator — nu ține doar de latura formală a creației, ci în primul rînd de cunoașterea, de stăpînirea adevărului vieții, a realității pe care creația e chemată s-o reflecte. A fi pătruns de adevărul vieții și a-l stăpîni, a ține seamă că oglindirea acestui adevăr urmărește un scop, o demonstrație, un efect instructiv etic, sînt deopotrivă condiții și căi spre realizarea unei opere clare, unitare, concludente. Probă mai strălucită în această privință, Eminescu nu putea aduce decît pe Shakespeare. « Într-adevăr, spune Eminescu, cînd ieși în mină operele sale, care ne par așa de rupte, așa de fără legătură în sine, ți se pare că nu e nimic mai ușor, decît a scrie ca el, ba poate a-l și întrece prin regularitate. Însă poate că n-a existat autor tragic, care să fi domnit cu mai multă siguranță asupra materiei sale, care să fi ținut cu mai multă conștiință toate firele operei sale, ca tocmai Shakespeare; căci ruptura sa e numai părută — și unui ochi clar i se arată îndată unitatea cea plină de simbolism și de profunditate care domnește în toate creațiunile acestui geniu puternic »³.

Ce scotea poetul în evidență în această laudă adusă lui Shakespeare? Forța de a oglindi unitar diversitatea infinită a vieții, de a extrage din această diversitate esența și semnificativul — « simbolismul și profunditatea » — ei. Spre descoperirea acestei esențe și acestui semnificativ, ducea în fond toată îndrumarea teoretică a lui Eminescu. « Expresia curată, străvezie a caracterelor omenești », curățirea lor de zgura convențiilor sociale pe care, cum s-a văzut, le pretindea Eminescu personajelor unei drame, ce însemna altceva decît selectare, esențializare; și unde putea duce înțelegerea caracterului dramatic ca principiu care-și revendică dreptul de afirmare, decît la ideea generalizării?

Neîndoios, Eminescu nu ajunsese să cugete cu limpezime și mai puțin să formuleze ideea generalizării imaginii artistice. Stăruința cu care tăgăduia însă ori ce virtute artistică schemelor fie încadrate arbitrar în rame pe care viața nu le cunoaște sau nu le admite, fie închipuie în imagini de-a dreptul străine

¹ Bălcescu și urmașii lui, loc. cit.

² Ibidem.

³ Teatrul românesc și repertoriul lui, loc. cit.

⁴ Ibidem.

de adevărul vieții ; stăruința aceasta purta în germen ideea generalizării. E drept, Eminescu se face tributar concepțiilor idealiste când găsește artei drept liman, drept ultim scop : « seninătatea ». « Să nu se uite un lucru — arta e senină » spune el într-un loc ¹. Caracterelor naturalist înfățișate — « defectele fizice » — « nu fac o impresie senină, ci penibilă », insistă el în același loc. « Arta este senină și veșnică », subliniază poetul la încheierea ciclului de cronici scrise în « Curierul de Iași » ². « Seninătatea » aceasta amintește — și chiar poate își are obârșia în *catarsisul* aristotelic, în acel sentiment de desprindere de cele lumești, de mizeria cotidianului. Dar cugetarea estetică reală a lui Eminescu era prea înrădăcinată în viața și nevoile populare, pentru a nu da acestei « seninătăți artistice » alt înțeles : înțelesul înalt etic, social pe care îl recunoaștem ca pe un subtext în versurile ce vorbesc de « acea tainică simțire » care doarme în harfa poetului și care, în vremea lui, se desfăcea ca o marfă, — « în cuplete de teatru ». Înțelesul seninătății catarsice este de altfel, desmințit de critic însuși, atunci când se ridică împotriva atmosferei în care « se spală zdrențe atît în teatru cît și aiurea în viața publică » și când opune acestei atmosfere din teatru o « atmosferă artistică unde oamenii de orice opinie să poată privi cu un egal interes zugrăvirea părții eterne din om » ³. Arta, văzută ca factor de raliere a « oamenilor de orice opinie » și această « parte eternă din om », pot suscita și ele nedumeriri. Și e neîndoios că Eminescu se află cu această cerință într-un impas ideologic, semnalat de altfel la vreme, mai sus. Asemenea artă și acest etern omenesc, pe care îl invocă drept treapta cea mai înaltă la care trebuie să năzuie un caracter dramatic pentru a aduce opera dramatică la limanul « seninătății » e în contradicție cu cerința forței reprezentative a unui grup social, național, pe care o formula inițial drept virtute și condiție primordială a aceluiași caracter dramatic. Dar nici de data aceasta nu ne aflăm în fața unei adeziuni totale la estetica idealistă, căci « partea eternă din om » e înțeleasă, deși confuz, în spiritul adînc realist care însuflețește operele lui Shakespeare și Molière ; « Căci arta este senină și veșnică. *Dramele lui Shakespeare și comediile lui Molière se vor putea reprezenta și peste mii de ani și vor fi ascultate cu același viu interes, căci pasiunile omenești vor rămîne în veci aceleași* » ⁴. Shakespeare este însă pentru Eminescu creatorul cel mai profund legat de gîndirea, de viața și viziunea populară : « Pe cîmpiile lor (ale cîntecelor populare — Fl. T.) notează Eminescu, a cules Shakespeare și orice poet național — pe alte cîmpii însă au cules poezii aceea care vorbesc de rai și iad, de îngeri și demoni, de stelele cerului și de mărgăritarele din fundul mării. Shakespeare a vorbit de om — de om cum e. Bețivul său e bețiv, eroul său erou, nebunul său nebun, scepticul său sceptic și fiecare om e murit din gros cu culoarea caracterului său, căci poporul concepe cum vede și Shakespeare a fost al poporului său prin escelință » ⁵. Iar Molière, am văzut, este învățăcelul naturii, așa cum Gogol, pătruns de « viața reală a poporului rusesc », este zugravul unor « tipuri copiate de pe natură », a unor « oameni aievea » ⁶.

¹ « Timpul », nr. 294, 3 decembrie 1877, în cronică la « Două orfeline ».

² « Curierul de Iași », nr. 31, 24 martie 1877.

³ Ibidem.

⁴ « Curierul de Iași », nr. 31, 24 martie 1877.

⁵ Mss. Acad. R. P. R., nr. 2257, f. 52. Despre Shakespeare și arta națională, apud

I. Scurtu, op. cit.

⁶ « Curierul de Iași », nr. 133, 5 decembrie 1876.

Aceste mari însușiri, puternic subliniate de Eminescu, resping sensul idealist, aspațial, atemporal, absolut, al eternului omenesc cu care culminează teoria caracterelor dramatice la Eminescu.

Eminescu vorbește de «pasiunile omenești... în veci aceleași», pe care le înfățișează un Shakespeare și un Molière, în opoziție cu «împrejurări și oameni care azi sînt, pentru a nu mai fi mîine» și care, puși pe scenă, pot «da unui institut de cultură sufletească (cum e teatrul — Fl. T.) caracterul frivol al unui café chantant»¹.

Curățite de accidentalul diurn, de întîmplător, de acea «neconsecvență a vieții și cugetării zilnice» (la rolul antiartistic și antireal al căruia poetul s-a oprit dintru început), pasiunile omenești pot în adevăr să devină eterne, pentru că ele devin, în fond, rodul unei esențializări; pentru că, puse a se manifesta în împrejurări semnificative, ele ajung să se ridice la rangul unor semnificații, al unor sinteze în care se află legate ca într-un întreit principiu de viață, rădăcina socială populară a caracterului, manifestarea lui individual umană și tendința lui spre desăvîrșire etică.

Acest întreit principiu, la capătul încercării de a sistematiza opiniile lui Eminescu despre dramă definește la el, factorul de bază și motorul dramei, elementul care, după cum spune poetul, dă frumusețe dramei — caracterul dramatic².

ЭМИНЕСКУ О ДРАМАТИЧЕСКИХ ХАРАКТЕРАХ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Михаил Эминеску ставит главной теоретической задачей в своих театральных хрониках вопрос о драматических характерах. Драматический характер является центральным моментом всякого драматического произведения и, одновременно, определяет в основном его оригинальность. Поэтому Эминеску, разделяя драмы на две категории — бытовая драма и драма с интригой — присваивает первой наибольшую художественную ценность, как отвечающую, главным образом, стремлению извлечь всю сущность человеческой жизни из социальной действительности. Среди тех черт, которые Эминеску-критик приписывает драматическим характерам, он считает основной черту, являющуюся обобщением национальной социальной группы. Он осуждает, как неимеющую ценности продукцию репертуаров его времени, состоящих в большинстве случаев из «модных» французских драм, из легких фарсов, мелодрам и драм, носящих бульварный характер, драматизированных сенсационных романов; Эминеску выявляет в них «кукольные характеры», бессодержательные характеры, в которых они зачастую заменены уголовными или патологическими случаями; в связи с этим Эминеску осуждает даже классическую французскую драматургию (Расина, Корнеля и др., но не Мольера). Эминеску противопоставляет этим произведениям замечательные произведения антики, Шекспира, Мольера и Гоголя. Драматические характеры этих произведений обладают правдивостью и человеческой сущностью, что поэт считает самым ценным свойством драматического произведения. К этому Эминеску добавляет целый ряд других черт и стремлений как: последовательность, ясность, независимость в проявлениях и способность воплощения принципа.

Эминеску, находящийся под влиянием некоторых идеалистических воззрений, не допускает противоречий в одном и том же характере: он не признает в отношении окружающей среды взаимосвязи между проявлениями этого мира и харак-

¹ «Curierul de Iași», nr. 31, 20 martie 1876.

² Mss. Acad. R.P.R., nr. 2253, f. 303. Teatrul românesc (cronica la «Moartea lui Constantin Brîncoveanu» de Antonin Roques); cf. I. Scurtu, op. cit.

терами. Взгляды Эминеску по вопросу характеров скорее склонялись к композиции. Все же, он вскоре начинает приближаться к реалистическому направлению. Он пользуется им обыкновенно тогда, когда видит жизнь, полную противоположений и возникновение драматического действия как следствие столкновений антитетических характеров и раскрытие — как это бывает в жизни — без какого-либо вмешательства извне (*Deus ex machina*). Это последнее он осуждал как нечто нехудожественное. Согласно Эминеску, разрешение положений и конфликтов в драматическом произведении должно быть следствием и естественным исходом борьбы, которая велась между этими противоположными характерами. Финал этой борьбы, в которой один характер одерживает верх над другим, должен быть в согласии с этическим и поучительным предопределением этики и искусства. Поэтому характеры, кроме показательности в социальном плане и индивидуализации, должны содержать в себе стремление к этическому совершенству. Благодаря этому стремлению приобретает в конце концов «безмятежность», которую Эминеску считает плодом, увенчивающим подлинное произведение искусства.

OPINIONS D'EMINESCO SUR LES CARACTÈRES DRAMATIQUES

(RÉSUMÉ)

Dans les chroniques théâtrales de Mihail Eminesco, le problème des caractères dramatiques constitue l'une des plus importantes préoccupations d'ordre théorique. Le caractère dramatique est l'axe central de toute œuvre dramatique et en détermine, en grande mesure, l'originalité. C'est pourquoi, après avoir divisé les drames en deux grandes catégories: le drame de caractère et le drame d'intrigue, Eminesco attribue au premier une valeur artistique supérieure, considérant que le drame de caractère répond plus complètement à la nécessité de tirer sa sève de la vie et de ses réalités sociales et humaines. Parmi les traits que le critique Eminesco exige des caractères dramatiques, celui de représenter une synthèse d'un groupe social, national, lui semble être le plus important. Dans ce même sens, il condamne les productions dépourvues de valeur du répertoire de son temps, composé en général de drames français « modernes », de farces légères, de mélodrames et de drames boulevardiers — tirés des romans sensationnels — où il découvre des « caractères poupées », dépourvus de consistance; dans ces drames, les caractères sont maintes fois remplacés par des cas pathologiques ou criminels. C'est pour la même raison qu'il lui arrive de condamner même la dramaturgie classique française (Racine, Corneille, etc., mais non pas Molière). Il oppose à ces productions les œuvres de prestige de l'antiquité et celles de Shakespeare, Molière et Gogol. Dans les œuvres de ces derniers, les caractères dramatiques expriment le degré de véracité et d'essentiel populaire que le poète considère comme les attributs les plus importants d'une œuvre dramatique. En sus, Eminesco requiert des caractères une série d'autres traits indispensables, à savoir: logique, clarté, autonomie en leurs manifestations, qualité de personnifier un principe.

Freiné par certaines vues idéalistes, Eminesco n'admet pas de contradictions dans un seul et même caractère; il ne reconnaît pas, par rapport au monde environnant, une interdépendance entre les manifestations de ce monde et les caractères. La vision d'Eminesco en ce qui concerne les caractères est plutôt une vision de composition. Cependant, il se rapproche bientôt de la ligne réaliste qu'il recommande, en principe, lorsqu'il voit que la vie est faite d'antithèses et que l'action dramatique, née de caractères antithétiques qui s'affrontent, se déroule comme dans la vie, sans interventions insolites du dehors (*Deus ex machina*) qu'il condamne comme contraires à l'art. Selon Eminesco, le dénouement des situations et des conflits dans une œuvre dramatique doit être la conclusion naturelle de la lutte menée par ces caractères antithétiques. La fin de la lutte, au cours de laquelle un principe (un caractère) l'emporte sur un autre, ne doit pas être contraire à la mission éthique et instructive de l'art. C'est pourquoi, hormis ce qui les rend représentatifs sur le plan social, hormis ce qui crée leur individualité, les caractères doivent également exprimer une tendance vers la perfection éthique. Cette tendance aboutit finalement, à la « sérénité » qu'Eminesco considère comme le fruit de toute œuvre d'art accomplie.

de ANCA COSTA-FORU

Apariția criticii de teatru în publicistica Țărilor Românești, în preajma evenimentelor de la 1848 și după, este dovada constituirii la acea dată a unui spirit critic, foarte explicabil și de altfel justificat în cadrul mișcării largi, populare, de revendicări naționale și sociale. Critica teatrală apare astfel în funcție de lupta pentru consolidarea unui teatru înțeles ca un instrument de agitație patriotică de primă necesitate în această mișcare care urmărește radicale transformări politice; lupta pentru consolidarea teatrului național se duce împotriva protipendadei care, atribuind teatrului doar latura de divertisment, disprețuind limba și producția autohtone, încurajează teatrul de varietăți al trupelor străine. Critica teatrală a acestor vremi precizează concepțiile estetice despre teatru și totodată reflectă o certă maturitate de gândire artistică, dobândită prin sentimentul de a avea o misiune.

După «Curierul românesc» (1829—1848), «Albinia românească», (1828—1858), «Gazeta Teatrului Național» (1835—1836), «Curiosul» (1836—1837), «Foaia pentru minte, inimă și literatură» (1838—1865), care adăpostesc deseori articole de preocupări teatrale semnate de Ion Eliade, Gh. Asachi, C. Bolliac, G. Bariț și alții, cu apariția ziarului «Românul» (vineri, 9 august, 1857), C. A. Rosetti inaugurează seria criticilor dramatice de apariție regulată, caracteristice, dincolo de seriozitatea și competența cu care sînt scrise, mai cu seamă pentru tonul lor combativ, necruțător față de toți cei care nesocotesc valoarea teatrului național. De altfel, faptul că mare parte din contemporani au văzut în C. A. Rosetti un exponent al pașoptismului absolut se datorește mai ales acestei combativități jurnaliste, întemeiate pe cuvintele de ordine «luminează-te și vei fi» și «voește și vei putea».

Fără să putem spune că Rosetti recunoștea existența a două culturi în societatea vremii sale, trebuie spus că distingea, conștient fiind de împărțirea acestei societăți în două mari categorii antagoniste — asupritori și asupriți —, între cele două criterii în teatru: teatrul-mijloc de cunoaștere și teatrul-mijloc de divertisment. La care din aceste comandamente în artă aderă Rosetti, o dovedește cu prisosință energia neprecupețită pe care a desfășurat-o cu prilejul scurtului său directorat la Teatrul Național din București

* Comunicare prezentată în ședința Secției a VI-a a Academiei R.P.R. din 1 iunie 1955.

(29 mai 1859—15 mai 1860, adică o singură stagiune), atît în problemele mari programatice cît și în cele mai mărunte măsuri de administrație internă, care fiecare demonstrează dragostea și dăruirea lui necondiționată pentru cauza teatrului românesc.

Chiar luarea direcției Teatrului Național de către Rosetti, la acea dată secretar al Divanului ad-hoc, absorbit de politică, pe care aparent nimic nu-l solicită la conducerea unui teatru a cărui decădere era evidentă și unanim recunoscută, înseamnă o luare de poziție și constituie încă o dovadă a atașamentului său pentru teatru.

Cu cîteva confuzii și concesii care vestesc pe liberalul cu vază, președinte al Camerei de mai tîrziu, concepția lui Rosetti despre teatru rămîne încă aceea a generației pașoptiștilor, care vedea în scenă mijlocul cel mai potrivit pentru a cîștiga publicul de partea ideilor de eliberare națională și socială. Puterea hotărîtoare de convingere a teatrului face necesară existența sa într-o societate în prefacere. Acest lucru îl recunoaște Rosetti și îi servește ca punct de plecare pentru toate inițiativele lui. Dar, în afara activității sale practice, care singură ar fi încă de ajuns pentru a-l defini, principiile sale teoretice pe care, în mod consecvent, Rosetti le expune în scris, în repetate rînduri, chiar înainte și mult după directoratul său, îl arată un îndîrjit apărător și susținător al teatrului original și al funcției educative a acestuia.

Din critica teatrală care îi aparține, desprindem aci atitudinea sa față de artiștii dramatici și părerile sale, limpezi și sigure, bine exemplificate, cu privire la arta scenică.

Față de predecesori și contemporani, care s-au ocupat de actori numai în legătură cu aprecierea sau criticarea lor în roluri, Rosetti se distinge prin grija însuflețită pentru personalul artistic al teatrului; în programul său directorial, problemele de condiția de creație a actorului, de formația sa premergătoare ieșirii pe scenă, au precădere și li se dă întîietate față de repertoriu. Toate măsurile luate de directorul Rosetti privesc direct ori indirect pe actori. În concepția sa, ei sînt « puterile », « pîrghiile », după cuvintele lui, de ridicare a teatrului¹.

Pentru profesiunea de actor, Rosetti are tot respectul, toată considerația pe care le trezește recunoașterea misiunii înalte a celui care asigură viața teatrului și care transmite, în chip convingător, învățătura sa. El însuși a fost un actor improvizat, care, în cadrul unor spectacole de amatori în 1832, organizate de Eliade, Aristia, B. Slătineanu, Gr. Bengescu, generalul Ioan Florescu, C. Ollănescu și alții, în limbile franceză și elină, ar fi jucat rolul tiranului Egist, din « Oreste », de Alfieri, cu o neobișnuită înflăcărare.

Un actor, prin însăși profesiunea sa, este angajat în lupta pentru progresul societății. Misiunea sa, pe care Rosetti o aseamănă cu un apostolat, un « sacerdotiu », comparație foarte frecventă de altfel în acești ani, nereprezentînd nici un fel de originalitate la Rosetti, este de mari răspunderi. Pentru îndeplinirea ei cu folos, actorul trebuie însă să fie în permanență conștient de misiunea ce-i revine.

¹ « Rominul », nr. 29, aprilie 1858. Se conferă actorilor chiar un rol exagerat de mare și absolut. Vezi, de pildă: Ceva despre arta dramatică, semnat Winterhalder, în care, printr-o anecdotă despre Garrick, se demonstrează că într-un spectacol rolul de căpetenie îl deține actorul, textul, regia, costumele, decorurile și celelalte accesorii teatrale fiind de importanță secundară. Un mare actor se putea lipsi de ele. Rolul actorului nu trebuie totuși supraestimat: un spectacol nu se susține doar prin arta actorului, ansamblul artistic omogen, regia, decorul, costumele, grima, luminile etc., toate la un loc întregesc un spectacol.

În locul sentimentului acestei răspunderi sociale la actor, care să se traducă în măiestrie scenică, ce îl întâmpină pe Rosetti pe scena teatrului? Spirit comercial, cabotinism, exagerare, nesiguranță, superficialitate, cultul sufleurului, lipsa de unitate a jocului. Soluția care se impune este inițierea unei largi acțiuni de pregătire temeinică a actorului prin școli care să-l formeze intelectualicește în chip multilateral.

Pentru că un teatru, în principiu, nu există fără actori și pentru că actorii vremii nu răspundeau așteptărilor, Rosetti, punînd în gura unui amic, spune: «teatrul nostru a fost ajuns în astfel de stare încît unul din amicii mei îmi zicea că, dacă ar fi ascultat de guvern, el ar propune a se deschide o școală dramatică, cît s-ar putea mai bună, ș-ar închide teatrul român pentru un curs de trei ani; și pînă la oarecare punct, amicul nostru avea dreptate», subliniind încă o dată că, pentru el, actorii reprezintă condiția de existență a teatrului.

Prima măsură pentru remedierea situației precare, grele, cînd Rosetti a luat direcția Teatrului Național din București, a fost de aceea, pe lîngă faptul că a angajat cele mai bune elemente actricești ale vremii, de a deschide o școală dramatică ale cărei cursuri zilnice, de declamație și de muzică vocală, obligatorii pentru actori, să fie gratuite. Prima măsură a directorului Rosetti vizează deci să stabilească o corespondență între capacitățile actorului și sarcinile ce-i revin, să dezvolte posibilitățile actorului pe măsura scopului teatrului: educarea publicului.

Aceste cursuri publice se țineau zilnic dimineața de la 9 pînă la 10 și jumătate (muzica), de la 10 și jumătate pînă la 2 și seara după 6 și jumătate (declamația), în magazia decorurilor din dosul clădirii teatrului, în care se făceau și repetițiile dramatice. Cursul de literatură dramatică se predă de către însuși Rosetti într-una din sălile gimnaziului, obținută numai duminicile și sărbătorile mari, în celelalte zile fiind ocupată de clasă.

Talentul actorului singur nu ajunge; necesitatea studiilor se impune, fie el oricît de înzestrat. Improvizația nu suplinește stăpînirea solidă a bazelor meșteșugului. Chiar și după trecerea actorului prin școală, Rosetti preconizează călătoria prin care acesta să-și completeze studiile în străinătate, unde tradiția teatrului e mai veche, experiența mai bogată, interpretarea mai variată. El organizează în acest scop două spectacole extraordinare în beneficiul actorilor Dimitriade și Pascaly, în mai 1860, în vederea plecării lor peste vară, pentru cîteva luni, la Paris. Călătoria aceasta de studii e destinată lărgirii orizontului culturii lor generale, nu numai sub aspectul teatrului; Rosetti vorbește și de alte opere de artă, statui, tablouri:

«Un artist, fie cît de bine înzestrat de natură, nu poate'nainta, nu poate cunoaște frumosul pînă ce nu-l vede și nu-l studiază cu dinadinsul; noi avem artiști cari sînt cu bilșug înzestrați de natură; însă nu pot încă cunoaște frumosul pentru că n-au nici un model'nainte: ne lipsesc nu numai artiștii măiestri după cari să poată ai noștri să studieze arta, ci încă și statuele și tablourile. Sînt astfel puși în neputință d-a mai putea'nainta în arta cea mare și grea a mimicii»¹.

Importanța cunoașterii a cît mai multe și mai variate manifestări de artă, nevoia educației multilaterale artistice, îndrumarul pe care un actor îl poate găsi în sculptura și pictura clasice, sînt idei de la care Rosetti nu abdică

¹ Apel la cetățenii din București, în «Rominul», nr. 123, mai 1860.

și la care revine. În 1869, cu prilejul decernării unei burse lui Ștefan Vellescu, el scrie:

«...Tot în anul trecut, pentru prima oară, ministerul nostru a acordat o bursă unui artist dramatic, pentru a merge în străinătate să studie arta sa. Până aci artiștii noștri dramatici erau siliți să stea în București și să inventeze ei înșiși arta dramatică. Zicem s-o inventeze căci nu numai ne lipsesc profesorii și modelurile, dar ne lipsesc chiar museurile în care pictura și sculptura să ne arate, ele cel puțin, pozele naturale și clasice...»¹

Până a se deschide cursuri speciale care să învețe pe actor să umble și să vorbească pe scenă, critica teatrală a făcut oficiul de școală, călăuzind prin sfaturi și exemple interpretarea scenică. Rosetti vedea și judeca bine, era un glas autorizat; încă din prima sa critică teatrală («Așa e lumea», 1857), obiecțiile pe care le aduce jocului lui Millo sînt ale unui priceput într-ale artei teatrale, care nu admite în interpretare nici o abatere de la natural.

«Am găsit în d. Millo un talent deplin; am găsit încă, ceea ce mărturisesc că n-ași fi crezut a găsi la noi, ceea ce lipsește acum în genere chiar în Franța și ce dovedește după mine un mare artist, simplitatea gesturilor, un joc natural și bine simțit. Din nenorocire însă, în actul din urmă, d. Millo și-a ieșit din cînd în cînd din frumosul său natural, a exagerat, uneori și-a pierdut și noblețea gesturilor sale. Este adevărat că chiar atunci d. Millo era artist, căci adesea mi-a adus aminte de strălucitul artist Frédérique Le Maître în ceea ce are frumos și cu care d. Millo are rudenie după mine, dar mi l-a adus aminte și cînd căzu în asemenea păcate. Însă Frédérique Le Maître a fost silit a contracta asemenea defecte spre a se conforma gustului corupt al bulevardelor...»².

Critica teatrală a lui Rosetti îl arată însuflețit, stăruitor la lucru, aspru uneori («dar știu asemenea că le pot cere toate de la d. Millo; sînt sigur încă că le voi dobîndi și de-aceea sînt poate chiar aspru în acest minut pentru dumnealui...») din dragoste pentru actor și încredere în valorile lui.

Astfel, pe lîngă relevarea tuturor aspectelor de autentică creație, el ține să condamne manifestările de orgoliu vedetist: îi reproșează lui Millo că așteaptă aplauze la scenă deschisă, făcînd loc în jocul său unor bufonieri de proastă calitate:

«Cît despre «Feciorul boieresc», n-am ce zice alt decît: ce mai rumîn! În adevăr, d. Millo a dezvoltat un talent rar de observare și imitare și un natural în gest și-n căutătură ce este, după noi, perfecția jocului; era de minune și-n stîngăciile sale de sătean rumîn, stîngăcii grațioase, elegante, în toată frumusețea lor, cum le-a imitat d. Millo. D. Millo a început a ne deprinde să-l aplaudăm și adesea să-l admirăm, însă în rolul acesta l-am iubit mai mult decît totdeauna și poate fiindcă iubim așa de mult pe rumînul de piste Milcov că l-am găsit exagerat în scena alegerii. Am văzut că tocmai atunci a fost aplaudat mai mult d-o parte a publicului și tocmai d-aceea nu-i putem ierta asemenea greșăli ce sînt rele în orice rolă, ce devin un păcat chiar în rola de sătean rumîn. Un om cu talentul d. Millo nu umblă cerșind aplauzele, ci le comandă. Și dacă este adevărat că publicul formează pe artiști ca și pe scriitori, este asemenea adevărat că un artist ca d. Millo este dator a forma gustul și înțelegerea publicului său»³.

¹ Teatrul romîn, «Romînul», f. n., 7 mai 1869.

² Critica dramatică, Așa e lumea, în «Romînul», nr. 30, noiembrie 1859.

³ Revista dramatică «Ghici ghicitoarea mea», în «Romînul», nr. 39, decembrie 1857.

Jocul realist al actorului trebuie să urmărească a reda realitatea în ceea ce are esențial; nu orice aspect al vieții poate fi considerat tipic, nu tot ceea ce e adevărat este totodată și verosimil sau concludent:

« Eroul bucății însă este, după noi, un ce prin neputință. Cunoaștem mulți oameni nebuni de dînșii și de talentele lor și care se cred neprețuiți și ne-nțeleși; știm că sînt în lume mulți poeți exagerați, dar afară numai de va fi nebun de legat un poet, ori că de poet turbat ar fi, n-ar putea face o intrare ca aceea ce a făcut « poetul romantic », nici gesturi și complimenturi ca cele ce făcea. Și dacă în sfîrșit d. Millo (autorul — A.C.F.), sau d. Pascaly (interpretul — A.C.F.) ar susține că au văzut în natură oameni atît de exagerați, atunci noi am lua îndrăzneala a le zice că artiștii, deși sînt datori a imita natura, este însă o măsură peste care nu pot trece fără a se pune în pericol a fi acuzați de exagerare » ¹.

Tot Millo oferă cel mai nimerit exemplu de putere de tipizare, de trăire convingătoare în rol.

« În adevăr, cu toată solitudinea noastră pentru generația viitoare nu-i putem ura d-a avea actori cu un talent mai presus decît al d-lui Millo, în rolurile sale. Un artist nu ia un loc în ierarșia protipendadei artiștilor decît cînd creează un rol, cînd ajunge d-a personifica un vițiu, o virtute, o clasă, o epocă, astfel încît oricine-l va vedea să zică el este, și oricine va veni după dînsul să nu mai aibă în acel rol decît a-l imita; și cred că nimine nu va putea a mai adăuga și a mai perfecționa chipul cucoanei grecoace ce vine cu cărțile măsluite. Ea reprezintă așa de bine o clasă, un tip, ea are atîta viață, atîta realitate și interesează atît de mult încît îți pare rău că se duce atît de curînd. D. Millo, n-ar fi jucat decît pe Kira zevzeca, ș-ar fi meritat numele de artist în toată puterea cuvîntului, căci aci a fost creator » ².

În toate comentariile sale, Rosetti se oprește asupra dicțiunii, asupra controlului intonațiilor folosite. Dicțiunea, alături de gest, mimică, expresivitate a feței, sînt instrumentele de convingere ale actorului. Iată de ce e atît de prețuit Millo:

« D. Millo apoi are încă un talent mare și care este foarte rar în toate țările, dar care numai la noi nu este încă prețuit. Acest talent, foarte mare pentru un actor, este că știe a subînsemna cuvintele cu arta cea mai perfectă; nu este mai nici un cuvînt ce poate avea o valoare pe care nu știe să-l facă a luci în toată splendoarea sa, prin pronunție, prin înlădierea viersului, printr-un gest și mai cu seamă prin ochii săi, atît de elocuenți » ³.

Dar, dacă Millo e lăudat pentru jocul său care constituie un exemplu, în schimb e învinuit de a neglija formația artistică a restului trupei sale, cu care are datoria de a lucra permanent. Un singur actor nu poate susține un spectacol, oricît de bun ar fi. El își afirmă valoarea, își capătă rostul numai încadrat într-o echipă bine pregătită, unitară, de un același nivel artistic.

« Ierte-ne numai d. Millo a ne plînge la d-lui de d-lui că nu combate cu mai multă energie manierile și intonarea viersului artiștilor și mai cu osebire artistelor noastre ce par că și-au însușit missia d-a forma societatea romînă după modelul jupîneselor din mahalaua Popa Chițu. Știm că nu se poate da așa de lesne acea simplitate a manierelor, a portului, a mersului ș-a gesturilor, ce se

¹ Critica dramatică, Așa e lumea, în « Rominul », nr. 30, noiembrie 1857.

² Revista dramatică « Prăpăstiile Bucureștilor », în « Rominul », nr. 88, noiembrie 1858.

³ Revista dramatică « Ioana și Ioaneta » (semnat Elena), în « Rominul », nr. 122, noiembrie 1859.

cîştigă prin studii şi o lungă educare, dar stăruim a crede că, dacă d. Millo ar stăruii mai mult, ar putea să le dea cel puţin dicţia şi intonarea. Mai adăugăm încă că uneori n-auzim decît zbierete şi alteori şoaapte, astfel încît nu se mai aude nimic.

Adresăm aceste plîngeri d. Millo căci este director şi fiindcă d-lui pierde astfel ca director şi ca artist, fiindcă chiar talentul d-lui s-ar vedea mai bine dacă ar voi să facă astfel încît să fie mai bine încadrat pe scena pe care joacă»¹.

Tot în legătură cu dicţiunea şi cu intonaţiile, Rosetti ajunge să discute posibilitatea actorului de a varia tensiunea dramatică a rolului, de a controla gradarea, dozarea emoţiei estetice pe care interpretarea sa o provoacă şi notează că aceeaşi încordare nu poate fi păstrată de-a lungul întregii acţiuni fără să obosească pe spectator şi deci fără să dăuneze spectacolului. Tonul nu trebuie menţinut tot timpul la acelaşi diapazon, ci alternat întocmai ca şi în realitate, unde momente de încordare intensivă sînt precedate şi urmate de perioade de calm.

«Melchthal (personaj din piesa Wilhelm Tell—A.C.F.), fiul bătrînului orbit prin tirania guvernatorului, joacă aici (în actul I—A.C.F.) rolul dintîi. Actorul nostru a prezentat acest rol cu destulă vioiciune şi patetică; jocul lui a animat scena şi i-a dat caracterul lui convenabil. Numai atît observăm actorului nostru, că este foarte greu d-a se ţine mult timp pe nivelul unui patos mare fără să se ostenească pe sine şi să obosească un auditoriu. Întocmai cum un peisaj este frumos cînd munţii se succedă cu văi, aşa şi-n lumea simţurilor noastre, o înaltă simţire trebuie să succedă cu puncte de repause. Afară de aceasta, îi observăm că, cînd dînsul împreună cu Stauffacher şi Walter Fürst fac jurămintă că vor fi uniţi pe viaţă şi pe moarte, actorul a intonat prea mult zicerea: «pe moarte», strigînd acest cuvînt cu un glas prea tare. Dînsul trebuie să ştie că este o lege psihologică generală că cu cît zicerile noastre imită mai bine o idee care o exprimă, cu atît aceste ziceri sînt mai fidele ideii şi cu atît o exprimă mai bine. Aşadar morţii nu strigă niciodată, numai viaţa este turburătoare şi impilătoare. Poetul vrînd să ne prezinte acest jurămintă sătenesc între trei conjuraţi în taină care jură a fi fideli jurămintului pînă la moarte, n-a vrut ca acest jurămintă să se facă cu patos şi zgomotos; o linişte solemnă ar face aici o impresie mult mi mare. Atunci auzind că această voce solemnă exprimînd cuvîntul «moarte», imaginaţiunea noastră anticipă asupra realităţii şi ni se pare că aceşti eroi sînt deja victimele morţii şi astea fac asupra auditoriului o mare impresiune dramatică . . .

«În scena cînd Hedwiga, soţia lui Tell, revede pe fiul său scăpat de săgeată avem să observăm că acest rol a fost mancat. O mumă care revede pe fiul său scăpat de moarte ori cade în leşin (lucru care nu prea se cuvine la scenă) sau că este prinsă d-o bucurie şi d-o estaze care nu poate s-o descrie nimine, ci trebuie s-o vază. Aici nu mai e loc de linişte şi de reţinere. Orice altă nuanţă decît extazul este mancată, auditorii trebuie să verse şi ei lacrimi de bucurie asistînd la această scenă; asta va fi consolăţiunea lor pentru simţirea de spaimă şi de teroare care s-a grămădit în inimile lor la scena cînd Tell dă cu săgeata în fiul său. Asta este tocmai secretul artei dramatice d-a face ca inima auditorilor să treacă peste toată gama simţărilor omeneşti. O dramă care ocupă în toată seara numai o singură simţire este mancată; fiindcă chiar simţărilor cele mai mari obosesc şi

¹ Revista dramatică «Prăpăstiile Bucureştilor», în «Rominul», nr. 88, noiembrie 1858.

devin monotone când nu se succede cu altă simțire care formează un fel de recreațiune și de repaus inimei. În tragediile cele mai mari ale lui Shakespeare se află scene foarte comice; aceste episoade comice pun mai mult în evidență efectul tragic al piesei. De aceea povățuim pe unii actori de ai noștri ca să plîngă mai puțin pe scenă și să se prezerve acest mijloc suprem (mai cu seamă pentru un bărbat) numai la unele puține puncte, culmele pieselor tragice, unde efectul tragic este în cea mai mare concentrațiune»¹.

Masca joacă un rol important în conturarea realistă a unui personaj, ea dă consistență rolului. Când nu e conformă cu realitatea, sensul textului se schimbă: de aceea Rosetti insistă asupra necesității corespunderii măștii, pe care actorul și-o compune, cu realitatea personajului.

«Boierul bătrîn spre pildă ar fi un tip adevărat și bine susținut de d. Dragulici de n-ar fi avut barbă. Să nu credem că este un ce mic barba la un boier; pe scenă ea înseamnă boier din «protipentada» și prin urmare dacă boierul din «Poetul romantic» este din aceia, atunci sîntem de părere că tipul nu este adevărat. 1. La un boier mare nu poate intra un poet, așa cel puțin precum a intrat acesta în salonul boierului nostru; 2. Un boier mare bate în palme, vin slugile, și mi-l dă cu palme afară pe d-l poet; pe cînd boierul d. Millo scoate luleaua de la ciubucul său ca să croiască *el singur* pe spinare pe bietul poet și tot nu cutează s-o facă; în sfîrșit boierul ce avurăm, ca să fie un tip adevărat, bine conceput de autor și bine executat, nu poate fi mai mult decît un Medelnicer (boier care turna Domnului apa pentru spălatul mîinilor înainte de masă; rang inferior de boierie — A.C.F.), care putea fi neras, dar nu cu barbă»².

După cum se vede din citatul de mai sus, Rosetti înregistrează în punerea în scenă lipsa respectului pentru culoarea locală a epocii: la un mare boier nu se pătrunde cu ușurința «poetului romantic», un mare boier nu se ostenește să bată cu mîna lui pe intrus, cînd plătește slugi pentru treaba aceasta.

Urmărind în continuare problema realismului unui spectacol, C. A. Rosetti, care cere de la artă o reflectare și o interpretare a vieții, ajunge la costum. Costumul, dacă e conform cu epoca și locul acțiunii și totodată cu gustul și posibilitățile personajului, întregeste spectacolul.

«Scena se petrece negreșit nu prea departe de Paris: costumele sînt din secolul nostru și încă, după investmintarea d-nei Ibolschi, am putea zice din anul acesta. Și cu toate acestea, nebuna Janeta avea un costum de fantezie cam în felul unei berjere subț Ludovic al XIV-lea sau unei apărători de bal. Inexactitatea în asemenea lucruri iese foarte însemnată; ertăm multe neadevăruri în viața-ne de toate zilele și-n saloane. Dar cerem cu strășnicie adevărul pe scenă. E! atîta loc ne-a mai rămas și nouă de unde să putem cere exactitatea, adevărul, moralul, frumosul...»³.

«...Nu putem sfîrși fără a zice și de directorul teatrului că-n această frumoasă bucată nu mai recunoscurăm îngrijirea ce văzurăm pînă acum c-a pus în celelalte bucăți.

Costumul Ioanetei nu era nicidecum apropiat cu acela al fiicei unui lucrător francez, astfel precum era al Ioanei; și-n actul al II-lea nu înțelesesăm ce erau acele basmale albe la gît și-acele șorțuri albe ce purtau amîndouă fetele,

¹ Revista dramatică «Guillaume Tell», în «Rominul», nr. 117, octombrie 1859 (semnat: Un rominophil).

² Revista dramatică «Un poet romantic», în «Rominul», nr. 39, decembrie 1857.

³ Ibidem.

șorțuri ce nu le poartă în Paris decât doicele și dădacele. La subscrierea unui contract de nuntă știe toată lumea că mireasa și sora ei nu pot merge cu șorțuri și d-l director, care a trăit vreo 15 ani în Franța, ar fi făcut bine să nu lase să se facă asemenea greșeli ce sînt foarte mici și totodată foarte mari.

Sperăm că nu va zice că doamnele artiste nu-l ascultă. Noi credem din contra că d-lor sînt destul de bine crescute și destul de ambițioase spre a nu refuza nici un sfat bun și așteptăm să vedem de la autoritatea morală a direcției actuale ceva și mai mult. O minune chiar și care este aceea d-a îndupleca pe doamnele artiste a lepăda cu totul acele grozave malacovuri, care au făcut din ființele cele mai grațioase... »¹.

În sfîrșit, chiar cînd tace, un actor e dator să-și urmărească cu aceeași atenție mimica, mișcărilor, atitudinea, întreg jocul de scenă; trebuie să rămînă conștient de prezența și de utilitatea sa pe scenă chiar atunci cînd nu mai este el cel care vorbește. De altfel nu întotdeauna cel care vorbește este principalul obiectiv pe scenă:

« Încă o rugăciune pe care iau îndrăzneala a o face tuturor: a nu uita nici un minut (cînd nu vorbesc) rolul ce reprezintă în acel minut. D-lor cred în genere că, dacă au sfîrșit ce aveau să zică, pînă vorbesc ceilalți le este iertat să uite rolul d-lor, fiindcă lumea ascultă pe cei care vorbesc în acel moment. Se-nșală atît de mult în aceasta încît cutez a le zice c-adeșea privitorii se uită la cel ce nu mai vorbește, spre a înțelege mai bine pe cel ce vorbește »²

În legătură cu publicul, este interesant de observat cum critica teatrală promovată de Rosetti încearcă să formeze, să educe gustul spectatorului, îndreptîndu-i interesul în sensul unei priviri de ansamblu a spectacolului, în care să intre în considerație, nu exclusiv desfășurarea intrigii dramatice, ci urmărirea temei de bază, a textului de care se servește dramaturgul, a felului în care se achită actorii de rolurile lor etc. Pentru această multilaterală urmărire a spectacolului, se recomandă chiar ca spectatorul să fi citit piesa înainte de a o viziona. Spiritul de discernămint, liber de curiozitatea « a ceea ce va urma », poate judeca în liniște și în cunoștință de cauză. Cum s-ar explica altfel succesul de care se bucură de atîția zeci de ani literatura dramatică clasică?

« Poate că direcția teatrului ne va acuza de indiscreție și va zice că astfel îi deflorăm opera (autoarea articolului își propune să povestească intriga piesei, în foița ziarului « Romînul », înainte chiar de premiera spectacolului—A.C.F.). Se poate încă să aibă și dreptate; dar ce vrei! nu ne plac misterele și credem că, pe scena teatrului ca și pe scena politică, cei care se tem de publicitate nu prea au încredere în meritele lor. Dacă bucata ce este a se reprezenta este bună, mica noastră dare de seamă, deși îi ridică în adevăr farmecul misterului, va face însă a fi mai bine înțeleasă, în toate frumusețile ei și astfel publicul va prețui mai bine și mai în cunoștință de lucru nu numai tot ce are frumos în țesătura ei, în idei și în simțiminte, ci încă arta ce a depus fiecare artist în înfățișarea și dezvoltarea caracterului ce s-a însărcinat a și-l apropia și a-l reprezenta înaintea publicului. Astfel dar, mai repetăm, credința noastră fiind că, precum ființele cele neputincioase și culpoase se tem de libertatea cuvîntului, tot astfel și pe teatru numai operele cele rele și artiștii cei slabi au

¹ Revista dramatică « Ioana și Ioaneta » (semnat Elena), în « Romînul », nr. 122, noiembrie 1859.

² Revista dramatică « Prăpăstiile Bucureștilor », în « Romînul », nr. 88, noiembrie 1858.

a pierde cînd publicul va cunoaște de mai înainte ce a venit să vadă; credem că direcția teatrului nu se va plînge sau cel puțin nu va cuteza a se plînge că publicarăm analisisul piesei înainte d-a fi reprezentată»¹.



Ideile despre teatru ale lui Rosetti se desprind din activitatea sa de director al Teatrului Național din București și din critica sa dramatică. El nu este un gînditor, un doctrinar, ci, în primul rînd, un om de acțiune, un spirit critic foarte lucid.

Concepția, care se ghicește îndărătul acțiunilor și cronicilor sale, este a unui teatru liber să combată regimul reacționar, nepatriot. Poporul trebuie exaltat, făcut conștient de valoarea lui națională, de unde accepția patriotică dată teatrului, care se înscrie în programul pașoptiștilor.

Din această utilitate socială și națională a teatrului decurg și considerația fără rezerve pentru profesiunea de actor și importanța hotărîtoare acordată interpretării scenice, care, alături de repertoriu, stabilește legătura cu publicul. Fost elev al lui Aristia, Rosetti păstrează o înclinație pentru munca actorului, căruia înțelege să-i dea o atenție deosebită. Din acest punct de vedere istoria teatrului nostru numără în Rosetti un destoinic sprijinitor al artiștilor dramatici.

К. А. РОСЕТТИ И ИСКУССТВО АКТЕРА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Одновременно с выходом газеты «Ромынул» (Бухарест, 9 августа 1857 г.), К. А. Росетти, впервые в румынской публицистике, вводит печатание целого ряда регулярно появляющихся театральных критических статей, которые, помимо их серьезности и компетентности в изложении, характерны, главным образом, тем сознанием национальной и социальной миссии театра, которым они проникнуты.

Патриотическая привязанность Росетти к делу румынского театра лежит в основании практической его деятельности как директора Национального театра в Бухаресте (1859—1860) и боевого характера его критических статей в газете «Ромынул».

Из принадлежащей ему драматической критики в настоящей статье использованы многочисленные цитаты, выявляющие его отношение к актерам, его уважение к профессии актера, меры, которые он принимал, как директор театра, направленные на создание условий для творчества и формирования актера до его выступлений (бесплатные специальные курсы, стипендии для обучения заграничей), а также его ясные и верные, хорошо подтвержденные примерами, мысли о сценическом искусстве (необходимость правдивости в передаче, в выразительных средствах актера: дикции, интонациях, жестах, драматическом напряжении, маске, костюме).

C. A. ROSETTI ET L'ART DE L'ACTEUR

(RÉSUMÉ)

C'est avec l'apparition du journal « Romînul » (le Roumain) (Bucarest, le 9 août 1857), que C. A. Rosetti inaugure dans la presse roumaine la série de critiques théâtrales régulièrement publiées qui, outre le sérieux et la compétence avec lesquelles elles sont rédigées, se caractérisent surtout par la conscience de la mission nationale et sociale du théâtre.

¹ Revista dramatică « Ion Cucierul » (semnat Elena). în « Rominul », nr. 123, noiembrie 1859.

Le dévouement patriotique de Rosetti à la cause du théâtre roumain constitue le fondement de son activité pratique, comme directeur du Théâtre National de Bucarest (1859–1860), et de sa combativité, comme critique dramatique du journal « Romînul ».

De la critique dramatique que nous lui devons, le présent article relève, en s'étayant de nombreuses citations, son attitude à l'égard des artistes dramatiques, l'estime et la considération qu'il accordait à la profession d'acteur, les mesures prises par le directeur Rosetti en ce qui concerne les conditions de création et la formation qui précèdent l'apparition de l'artiste sur la scène (cours spéciaux gratuits, bourses d'études à l'étranger), de même que ses opinions claires et précises, dûment illustrées d'exemples, sur l'art de la scène (la nécessité du naturel dans l'interprétation et dans les moyens d'expression de l'acteur, qui sont : la diction, l'intonation, le geste, la tension dramatique, le masque, le costume).



MUZICĂ



DE LA HORUL STABULUI OȘTIRII LA CONSERVATORUL DIN BUCUREȘTI*

de L. NĂDEJDE

Inființarea în 1864 a Conservatorului din București reprezintă sfârșitul unui îndelungat proces de laicizare a învățămîntului muzical, care în perioada feudală păstrase un caracter bisericesc specific. În Apus, manifestările de artă cultă și în speță învățămîntul muzical, aflate în timpul feudalității sub supremația bisericii, se desprinseseră cu cîteva sute de ani înainte de sub această tutelă. La noi, procesul de descompunere a feudalismului începe mult mai tîrziu, iar semnele de laicizare a muzicii apar abia pe la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. La începutul veacului următor însă, o dată cu pătrunderea capitalismului și cu ridicarea burgheziei, tendințele de laicizare a muzicii se precizează.

Pe de o parte, muzica laică nu se mai limitează la cîntecul popular și lăutăresc, ci se extinde și la manifestările de muzică cultă, prin apariția primelor trupe de operă străine. Astfel centrul de gravitate al vieții muzicale culte, aflat pînă atunci în biserică, se deplasează în afara ei. Pe de altă parte, pătrunderea elementelor laice în însăși muzica bisericească se accentuează. În prefața « Irmologhion »-ului tipărit la Viena în 1823, Macarie Ieromonahul arată că « au început a se cînta cîntece lumești și de multe ori a să auzi în sfînta biserică chiaru acelea care le cîntă turcii în cafenele și prinu adunările lor și pretutindene a să auzi și a să striga cîntări noao și yfosu de Tarigradu ». Macarie afirmă că nu putea fi primit cineva nici dascăl în biserică « de nu va cînta cîntece și amestecături de pestrefuri »¹.

Curentele de idei și sentimente care agită acest început de veac se ciocnesc aparent, se împletesc și se unesc totuși pentru a merge în același sens cu aspirațiile epocii.

Astfel, același Ieromonah Macarie, care vestejise ifosul de Tarigrad și cîntarea de cafea, vorbește cu indignare de « nesocotita defăimare » a muzicii apusene de către călugării greci subliniind că « evropeii întru atîta desăvîrșită înființare au puterea meșteșugului cîntărilor încitu potu să aducă sufletul în spaimă și întru îndrăzneală, potu să puie de față mîhniciunea și veselia, întristarea și bucuria cu toate chipurile înființării și în scurt au minunata armo-

* Comunicare prezentată în ședința Secției a VI-a a Academiei R.P.R. din 4 mai 1955, cu prilejul celei de a 90-a aniversări a Conservatorului din București.

Cea mai mare parte din documentele care stau la baza lucrării au fost găsite și traduse din chirilică de fosta colaboratoare a institutului, Stela Sava.

¹ Ioan Bianu și Dan Simionescu, Bibliografia romînească veche, 1508—1830, vol. I, București, 1944, p. 418—420.

nie de care ei cu totul sînt neîmpărtașiți¹. Astfel, fără să-și dea seama, Macarie nu face decît o apreciere a calităților lumești ale acestei muzici, care o dată intrată în biserică ar continua procesul de laicizare a muzicii bisericești, așa cum de altfel se va întîmpla mai tîrziu.

Paralel în scrierile aceluiași Macarie, se remarcă și un alt aspect, care este de asemenea o expresie a ideilor vremii.

Biserica, « sinteză și consfințire a dominațiunii feudale existente »² a fost condusă la noi de călugării greci, atotputernici în ierarhia bisericească, stăpîni necontrolați ai averilor mănăstirilor închinat. În lupta împotriva călugărilor greci — acești seniori ai bisericii noastre — acțiunea pentru înlocuirea limbii grecești din liturghie prin limba romînească a fost una din armele cele mai importante. Și cînd Ieromonahul Macarie spune: « Cîntă de acum înainte vitejaște și cu îndrăzneală orice cîntare în limba patriei tale cu minunata dulce glăsuire a patriei tale... »³ el se încadrează în acel puternic curent al secolului de trezire și afirmare a conștiinței naționale. Valorificarea limbii naționale ca unealtă de făurire a unei culturi naționale era o aspirație și o preocupare a acestei epoci. Gh. Asachi, Kogălniceanu, Negruzzi, Alecsandri, Bălcescu, vor traduce mai tîrziu din scrierile clasicilor străini, vor alcătui o istorie a neamului, scoțînd la iveală comorile de mărturii istorice și de limbă ale cronicarilor, vor scoate la lumină proaspăta frumusețe și bogăție de limbă și simțire a folclorului romînesc.

Pe tărîm bisericesc, o activitate rodnică în acest sens, o duce în prima parte a secolului al XIX-lea mitropolitul Dionisie Lupu, care suindu-se pe tronul arhipăstoriei în 1820, « pe lîngă alte școli a întemeiat și o școală de muzică bisericească în sfînta Mitropolie unde orînduind epistat pe părintele Macarie (carele urmasse la Metodul nou în școala lui Petru Efesiu pe cînd mă afluam și eu ca director în tipografia sa de muzică bisericească, și pentru întîia dată am tipărit un acsion în romînește), fără zăbavă am fost chemat și eu de conlucrător la tălmăcirea cîntărilor în romînește... »⁴ ne spune Anton Pann. Caracterul acestei școli ne este arătat tot de Ieromonahul Macarie care scrie că: « sfînția sa părintele proinu Mitropolitul Kyrio Kyru Dionisie, romînul dintre fii patriei, îndată au și așezatu școale întru care să se predea toate științele filozofiei romînește pre graiulu patriei. În care școli adunîndu-se mulțime de ucenici din toate părțile și dinu școalele grecești, cu minunata îndemînare a limbii părintești în puțină vreme atîta sporu au făcutu încîtu multu numărul de ucenici au ieșitu desăvîrșiți Engineri și Filosofi care din școalele grecești ce cu multă cheltuială a țării se ținu, nu s-au văzut să iasă... »⁵.

Această școală și altele similare care au fost întemeiate în acea vreme, au constituit o primă etapă în trecerea de la învățămîntul muzical bisericesc spre învățămîntul muzical laic, care se va desăvîrși prin întemeierea Conservatorului.

Lupta pentru introducerea limbii romînești în biserică, care se prezintă sub aspecte diferite, are totuși același conținut: un conținut cu caracter economic, lupta împotriva călugărilor greci, posesorii și exploatatorii nesupărați

¹ Ioan Bianu și Dan Simionescu, op. cit., p. 418—420.

² Fr. Engels, Războiul țărănesc german, Ed. P.C.R., 1947, p. 43.

³ Ioan Bianu și Dan Simionescu, op. cit., p. 418—420.

⁴ Anton Pann, Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești, Tipografia de muzică bisericească, București, 1845, p. 33.

⁵ Ioan Bianu și Dan Simionescu, op. cit.

ai averilor mănăstirilor închinat. Călugării greci vor reuși temporar să-și mențină bogățiile, dar ideile progresiste nu vor putea fi abătute din drumul lor, care va culmina cu secularizarea averilor mănăstirești. Aceste idei vor spori însă ca intensitate și vor izbîndi fiind ajutate de evenimentele politice și sociale ale vremii.

Ca urmare a războiului ruso-turc de la 1828 după încheierea tratatului de la Adrianopole, procesul de dezvoltare culturală în Principate își intensifică ritmul. Contactul direct cu trupele rusești în trecere prin Principate a dat prilejul ca populația noastră să audă și să prețuiască muzica armonică rusească. Au impresionat desigur corurile organizate ale oștirii rusești, fanfarele introduse în miliție de către generalul Kiseleff, a impresionat de asemenea frumoasa cîntare armonică a liturghiei rusești, de vreme ce, într-o scrisoare (cu data incompletă 12 martie, anul lipsește), domnitorul Alexandru Ghica (iulie 1834, octombrie 1842) scrie colonelului Odobescu să pună «muzicanți cîți vor avea glas bun să învețe cîntarea liturghiei rusești cu cuvinte romînești»¹.

Data cînd ia ființă acest cor al Stabului Oștirii o aflăm dintr-un articol semnat Radu Costandinescu, apărut în «Naționalul» la 26 iunie 1860, în care se spune: «Așezămîntul coral își are începutul seu în anul 1836; atunci la Stabul Oștirii s-a întreprins o probă de cîntare bisericească armonică în limba țării. Cu această nouă introducere s-a însărcinat pe atunci preotul Stabului, la urmă arhimandritul Vissarion care fără leafă, fără nici o resplătire, numai din propria sa rîvnă a întocmit piese de cîntări religioase, a învățat și a derigiat un coru ca de 36 oameni, gratisu în curs de 9 ani». Informația este confirmată și de datele expuse într-o jalbă de însuși conducătorul corului Stabului, arhimandritul Vissarion, care spune: «și fiindcă eu de la anul 1836 prin porunca fostului domn Alexandru Ghica cu nr. 62 către cinstita Dejurstvă am fost orînduit preot al oștirii cu leafă de 6000 lei pe an, și pe lîngă toate datoriile ale religiei ce le îplineam pe lîngă Stabul și oștirea cantonată în capitală, am fost însărcinat fără vreo deosebită plată a întocmi și corul de cîntăreți pe lîngă Stabul Oștirii»².

Arhimandritul Vissarion este probabil unul și același cu acel preot căruia bucureștenii îi spuneau Popa Rusu. Stabilit la Silistra, într-o mică colonie rusească rămasă de pe vremea războiului ruso-turc de la 1828, Vissarion a fost remarcat de către domnitorul Al. Ghica cu prilejul trecerii acestuia prin Silistra, și adus la București pentru a întemeia și conduce corul Stabului Oștirii.

Întemeierea acestui cor, care cîntă muzica armonică după «metodul rossienesc», constituie o importantă etapă în drumul spre crearea viitorului Conservator.

Corul Stabului Oștirii corespundea gustului și necesităților vremii; ne-o confirmă un fragment din articolul mai sus pomenit al lui Radu Costandinescu: «Într-acest timpu proba aceasta s-a adusu la un rezultat plăcut și a corespuns dorinței guvernului și a publicului». Numai «din partea clerului superstițios se arată indiferență și aceasta mai mult prin îmboldirea celui grecu, care presupundu că această nouă introducere va paraliza muzica asiatică»³.

¹ N. Iorga, Studii și documente. București, 1906, vol. XI, p. 248.

² Arh. Stat. Buc. Min. Cult. și Instr. Publ., dos. nr. 2159/1850.

³ Radu Costandinescu, Destinul așezămîntului choral, trecutul, prezentul și viitorul seu, în «Naționalul», 26 iunie 1860, p. 199.

Momentul următor în dezvoltarea corului Stabului Oştirii a fost întemeierea în 1845 a aşezămîntului horal « un pepinieru de unde ar ieşi tineri cu ştiinţă specială de muzică vocală şi instrumentală ca să poată preda cunoştinţa lor de cîntări bisericeşti atît la seminarii şi la alte şcoli publice, cît deocamdată şi pe la bisericile cele mai principale »¹.

Astfel la 1 ianuarie 1845, horul Stabului oştirii este transformat în « Aşezămîntul Horal », o şcoală care preia personalul vechii instituţii, misiunea de director revenind tot conducătorului iniţial, arhimandritul Vissarion. Scopul acestei şcoli era de a furniza bisericilor elemente capabile de a realiza în cîntarea bisericească ceea ce realizase horul Stabului Oştirii într-o singură biserică, la Curtea Veche.

Aşezămîntul funcţiona ca internat cu 44—48 elevi, recrutaţi printre tinerii în majoritate de la sate, fii de preoţi şi cîntăreţi bisericeşti, avea deci un caracter popular. Organizarea era complexă. Pe lîngă învăţătura bisericească se preda învăţătura laică, după modelul învăţămîntului celor patru clase începătoare ale şcoalelor publice, organizate şi funcţionînd în epoca Regulamentului Organic, conform cu « Regulamentul şcoalelor publice din Principatul Ţării Romîneşti ». Materiile predate, ca şi profesorii, se aflau sub îngrijirea Eforiei şcoalelor.

Chiar de la începutul înfiinţării aşezămîntului, arhimandritul Vissarion, printr-o adresă către cîinstitul Departament bisericesc din 6 noiembrie 1845, cere înfiinţarea unei catedre de vioară « Fiindcă pe lîngă ştiinţele ce se predau la şcolarii Aşezămîntului Horal, este de neapărată trebuinţă ca cei mai destoinici dintre dîşii să se împărtăşească şi de meşteşugul muzicii instrumentale, din care cea mai potrivită cu trebuinţă şi nevătămare este violina »². Această cerere este aprobată, iar ca profesor de vioară este angajat Franz Ferlendis. Înfiinţarea acestui curs de vioară se face după modelul Capelei împărăteşti de la Sf. Petersburg, deoarece într-o adresă a arhimandritului Vissarion cu privire la trimiterea unui elev al aşezămîntului ca bursier la această şcoală, scrie că « pentru lecţiile de violin şi pian cere să se plătească pe lună cîte lei 220 »³. Este foarte importantă înfiinţarea acestui curs instrumental care deschide noi orizonturi elevilor unei şcoli bisericeşti. Învăţarea unui instrument pe de o parte, învăţarea notaţiei liniare pe de alta, iată prima celulă a viitorului conservator. În discursul arhimandritului Vissarion cu prilejul solemnităţii încheierii anului şcolar la 17 iunie 1847, acesta spune : « . . . un număr de zece şcolari au învăţat şi la vioară precum şi pentru propria lor dezvoltare, aşa şi pentru trebuinţa în viitoriu, pe cînd vor preda ştiinţa lor şi la alţii »⁴. Dacă s-ar fi avut în vedere educarea muzicală a elevilor numai pentru cîntarea bisericească, desigur că muzica instrumentală nu şi-ar fi avut locul în această şcoală de vreme ce dispoziţiile bisericii ortodoxe nu permit intrarea în biserică a altei cîntări decît cea a glasului omenesc. Faptul arată caracterul semi-laic al acestei şcoli muzicale care poate fi socotită predecesoarea conservatorului nostru.

Pentru perfecţionarea corului, Arhimandritul Vissarion pleacă la Harkov pentru a aduce în ţară partituri de muzică corală bisericească de Bortneanski, Tuscianinov şi alţii. Predarea cîntării bisericeşti după « metodel

¹ Radu Costandinescu, Destinul aşezămîntului choral, prezentul şi viitorul seu, în « Naţionalul », 26 iunie 1860, p. 199.

² Arh. Stat., Buc., Min. Cult. şi Instr. Publ., dos. nr. 1783/1844, fila 102.

³ Ibidem, 78/1844, fila 173.

⁴ Arhimandritul Vissarion, în « Curierul român », nr. 7, 17 iulie 1847.

rossienesc» nu putea fi făcută decît de un profesor care studiază această muzică la obîrșie, în Rusia, și atunci este angajat la cererea arhimandritului Vissarion, Alexandru Levițchi, student al Seminarului din Chișinău, care ulterior demisionează.

« Pentru mai mare desăvîrșirea și mai întinsă practisire în muzica bisericească » la Capela din Sf. Petersburg este trimis un școlar al așezămîntului pe nume Ilie Botezatu, să învețe timp de cinci ani pe cheltuiala tînerii de acolo la numita Capelă »¹.

Internatul cu cei peste 40 de elevi se așază în localul mănăstirii Cotroceni pînă spre sfîrșitul anului 1848, cînd se mută în casele lui Ioniță Basmantiu de pe Podul de pămînt « fiindcă încăperile mănăstirii Cotroceni s-au coprins de oștirea otomană »². În afară de învățatură, elevilor li se dădea hrană și îmbrăcăminte. La 20 ianuarie 1850, arhimandritul Vissarion face cunoscut printr-o adresă către Departamentul bisericesc, « că doctorul ce ar fi durat în curs de patru ani pentru căutarea bolnavilor la așezămînt și de la 14 aprilie s-a desființat fără să se facă înțelegere cu direcția — este de neapărată trebuință iarăși de a-l înființa »³. Deoarece localul era situat mai lăturalnic, iar elevilor le venea desigur greu să străbată atîta drum atunci cînd cîntau la biserică, la parastase, la nunți și la alte ceremonii ocazionale, li se pusesese la dispoziție tot la cererea arhimandritului Vissarion un vagon tras de cai care funcționează de la 1846 pînă la 1848, atît timp cît localul școlii este în mănăstirea Cotroceni. Pentru bucureștenii din vremea aceea trebuie să fi fost un spectacol cunoscut vagonul tras de cai purtînd elevii internatului Așezămîntului Horal care erau îmbrăcați cu uniformă « frac și pantaloni civit cu nasturi albi poliți, șapcă idem cu pajura albă poliită »⁴.

Elevii erau cei mai mulți copii de la țară, după cum e scris într-un articol în « Curierul român » la 9 iulie 1847, cu prilejul solemnității încheierii anului școlar și examenelor de sfîrșit de an al elevilor așezămîntului, « era o mulțumire pe fețele tuturor a vedea nisce copii care înainte de trei ani ținea coarneau plugului și acum cu atîta aplomb să-i vază cineva scriind pe tablă « à la dictando » cu cea mai raționată ortografie ».

Printre cei care și-au legat mai temeinic numele de activitatea arhimandritului Vissarion, ca și de viața Așezămîntului Horal, a fost și Grigore Manciu. Pe Grigore Manciu — Reghentul — îl găsim trecut pe lista cîntăreților Așezămîntului Horal la rubrica « bassi ». Intrat în așezămînt la 1 ianuarie 1845, în vîrstă de 23 ani s-a afirmat cu siguranță ca un element studios și valoros, deoarece la 8 august 1847 prin plecarea lui Alexandru Levițchi din postul său de muzică vocală, arhimandritul Vissarion cere cînstiului Departament bisericesc « în locu-i a încredința această profesie la școlariul înaintat domnul Grigore Manciu, deocamdată cu leafă pe an lei 1500, purtînd și numirea de subtdirijor »⁵. După plecarea arhimandritului Vissarion de la direcția așezămîntului, lui Grigore Manciu îi va reveni conducerea acestui așezămînt pe care-l întîlnim sub numele de Institutul corpului coral, pe care-l va duce pînă în pragul Conservatorului și chiar dincolo, deoarece este numit profesor de teorie și solfegiu și la Conservator. Un alt profesor a cărui activitate este impor-

¹ Arh. Stat. Buc., Min. Cult. și Instr. Publ., dos. nr. 78/1844, fila 173.

² Ibidem, dos. nr. 78/1844, fila 173.

³ Ibidem, fila 650.

⁴ Arh. Stat. Buc., Min. Cult. și Instr. Publ., dos. nr. 2159/1850, fila 25.

⁵ Ibidem, dos. nr. 1783/1844, fila 261.

tantă pentru așezămînt. este Barbu Popp, care a funcționat cu destoinicie ca ajutor al arhimandritului Vissarion la clasa de cînt și dirijare a corului. În 1849, arhimandritul Vissarion înaintează Departamentului bisericesc două proiecte de reorganizare a învățămîntului, unul pentru organizarea Așezămîntului Horal, care cuprinde 15 articole, în care arhimandritul preconizează o funcționare a așezămîntului similară cu a seminarelor: stabilește în mod amănunțit organizarea internă a școalei — predarea învățaturii laice, ca și orînduirea corului — stabilirea de salarii și condiții de funcționare a coriștilor. Al doilea proiect poartă titlul de « Proiect pentru introducerea cîntării bisericești moderne în Principatul Valahiei după «metodul rossienesc» și cuprinde nouă articole. Aceste articole stabilesc și consolidează principiile de conducere și alcătuire ale așezămîntului. Arhimandritul Vissarion se îngrijește în acest proiect de plasarea tinerilor elevi, de activitatea lor după absolvire, ca și de activitatea de răspîndire a noii cîntări. Articolul opt cuprinde: « Pentru o mai bună înaintare a acestui nou și plăcut metod precum și pentru întrebuițarea într-unul și același fel, direcția Așezămîntului Horal va întocmi partituri și cu cheltuielile Eforiei școalelor va tipări mai multe exemplare de noate și le va slobozi pretutindenea oriunde va cere trebuința cu un preț cumpătat, avînd asupra-și îndatorirea a priveghea ca să nu se facă desbinări în Metod »¹. În ultimul articol, arhimandritul Vissarion se adresează Eparhiei școalelor, cîrmuitorilor județelor, preoților și tuturor patrioților « bine gînditori, a întinde bucuros mîna lor la într-aducerea acestei plăcute și neapărat trebuincioase sisteme la biserica noastră ».

La 1851, arhimandritul Vissarion își dă și i se primește demisia — ca o urmare poate a intrigilor urzite împotriva Așezămîntului și a conducătorului său. Urmează cîțiva ani în care așezămîntul lîncezește pînă cînd, în 1855, Departamentul trebilor bisericești împreună cu Eforia școalelor și mitropolitul Nifon încearcă o nouă organizare, și așezămîntul, prin diurna consiliului miniștrilor din 24 noiembrie, « s-a trecut sub administrațiunea Sfîntei Mitropolii spre a se încorpora Seminariului »². Dar în ziarele vremii această măsură este socotită « o schimbare de tristă influență » care contribuie la decăderea școalei.

Într-adevăr elevii fostului așezămînt înaintează o jalbă către Alexandru Ghica, acum caimacam al Țării Romînești, cerînd vechea autonomie a acestei școli. Acesta « vizitînd în persoană seminariul mitropoliei și văzînd dezordinea seminariului și destrămarea Așezămîntului care n-a putut a se altoi de seminarium, a poruncit ca cîtu mai în grabă să-l deosebească de Seminarium; dar cu aceasta n-a făcut nimic mai mult, decîtu numai ca distrucția lui fiind la o parte din capitală, să nu prea bată la ochi și să nu producă rușine acelor care l-au dusu la așa de tristă stare »³. În acest timp între 1858—1859, Așezămîntul poartă numele de Institutul corpului vocal și se află sub direcția lui Grigore Manciu.

Unirea Principatelor dă un nou impuls vieții culturale. Astfel în 1860, sub ministeriatul lui Al. G. Golescu, Institutul corpului vocal devine o școală de « belle-arte », după modelul apusean. Se introduc clase de pian, violină și violoncel și o clasă de pictură. Profesori sînt: Alexandru Flechtenmacher, la pian, vioară și violoncel; Salvatore Carolli, violă, și Henric Trenk,

¹ Arh. Stat. Buc., Min. Cult. și Instr. Publ., dos. nr. 2614/1849, fila 2.

² Ibidem, 595/1863.

³ Radu Costandinescu, op. cit.

pictură. În anul următor, la 1861, va funcționa la catedra de violină și Ludovic Wiest.

Instituția în noua ei formă, continuând să funcționeze ca internat, are nevoie de un local mai încăpător și mai central și este mutată în 1860 din ulița Filaretului în casele colonelului Boteanu din Mihai Vodă, culoarea de verde.

Director rămîne tot Gr. Manciu și după cum ni se spune într-un articol din acea vreme, « condițiile materiale ale internatului se ameliorează, clasele desființate se reconstituie, noiei clase de teorie, de compoziție, de vioară, violoncel, contra-bas, se înființează, se ajută (sic) încă o clasă de pictură toată destinată Scholei. Se prefacă și o vedem purtînd verul său nume: « Schola de belle-arte »¹.

Cu înființarea acestei școli, procesul de dezvoltare a învățămîntului muzical laic se accelerează tinzînd către forma sa ultimă, Conservatorul.

Introducînd muzica instrumentală și acordînd o importanță destul de mare învățămîntului laic, școala a format elevi care au putut să se distingă, să joace roluri importante în viața noastră culturală. Personalități artistice: Constantin Dimitrescu, compozitor și instrumentist de valoare, sau Iorgu Caragiale, artist dramatic, au fost elevi, fie ai acestei școli, fie ai așezămîntului care a precedat-o.

Dar și această nouă organizare a școlii nu durează și în 1863, Ministerul Cultelor, intenționînd să dea o mai mare amploare învățămîntului muzical și să creeze o școală specială, începe prin a desființa Institutul corului vocal.

Arhimandritul Vissarion care, « ca primul întemeietor al acestei frumoase științe în România și fost director Institutului în curs de 20 de ani am sacrificat anii virtuților mele înzestrîndu-l cu mai multe sute de piese religioase și de teorie », supune ministrului un proiect de reorganizare a Institutului, « pentru a satisface comuna dorință a publicului român »².

Desființarea acestei școli suscită proteste și într-un ziar se spune: « Școala care-i acuzată de sterpitate, a produs de la înființarea sa pînă astăzi un mare număr de elevi, care ca profesori sau ca artiști, sînt pe fiecare zi aplaudați de public. D-nii T. Pascaly, Preda Flitan, P. Stroe, N. Ionescu, St. Nicopolo etc. ce prin concurs la Eforie au dobîndit catedre de muzică la diferite școli. D-nii Albescu, Iorgu Caragiale, Gh. Alexandrescu, P. Popescu cei mai distinși artiști dramaturgi ce posedăm, sînt totuși elevi ai acestui institut precum și mulți alții ce astăzi ocupă în capitală și în provincie onorabile posturi în magistratură și în administrație³. De asemenea într-un raport al unui inspector al ministerului se spune că « corul Institutului cînta și la operă ».

Un document datat 7 iunie 1863 fixează momentul ultim al evoluției învățămîntului muzical înainte de înființarea Conservatorului de Muzică și Declamațiune din București. Documentul sună astfel: « Consiliul miniștrilor luînd în deliberațiune referatul d-lui ministru al cultelor și instrucției publice nr. 17849, considerînd că jurnalul consiliului de la 15 aprilie se dispozează ca desființîndu-se Institutul corului vocal, învățămîntul muzicii vocale să se așeze în Seminariul din București. Considerînd că prin dispozițiunea mențion-

¹ Constanța de Dunca, Școala de muzică din București, desființată prin ordin ministerial. « Amicul familiei », 15 mai și 1 iunie 1863.

² Arh. Stat. Buc., Min. Cult. și Instr. Publ., dos. nr. 595/1863, fila 87.

³ Constanța de Dunca, loc. cit.

natului jurnal, învățământul de muzică instrumentală ce funcționa în fostul internat de muzică vocală nu s-a desființat acest învățământ este de necesitate a funcționa ca externat»¹. Acest jurnal al consiliului este încuviințat prin decretul domnului Alexandru Ioan Cuza, nr. 358 și astfel « Școala de muzică instrumentală » în noua ei formă de externat și desprinsă de Corpul Vocal, va funcționa sub direcția lui Al. Flechtenmacher în localul Academiei.

Această situație nu reprezintă decît o scurtă tranziție pe drumul spre acea ultimă treaptă de ridicare a învățământului muzical, atinsă în sfîrșit prin întemeierea Conservatorului.

Într-adevăr, prin decretul nr. 1596 de la 3 noiembrie 1864, ministrul justiției, cultelor și instrucției publice fiind N. Krețulescu, semnînd Alexandru Ioan Cuza, au fost numiți pe ziua de 1 noiembrie 1864 la Școala de muzică și declamațiune din București»². Și în continuare sînt înșiruite numele viitorilor profesori ai noii școli de muzică, Conservatorul.

Printre acestea întîlnim pe Al. Flechtenmacher, numit profesor de vioară și director al Conservatorului, pe Grigore Manciu, maestru provizoriu de teorie elementară și solfegiu și învățător al corului de meseriași, și mai ales pe arhimandritul Vissarion, profesor și compozitor de muzică bisericească, acela care cu 30 de ani în urmă, prin înființarea Horului Stabului Oștirii, deschisese un drum la capătul căruia aflăm Conservatorul de muzică și artă dramatică din București.

ОТ ХОРА ШТАБА АРМИИ ДО КОНСЕРВАТОРИИ В БУХАРЕСТЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В 1836 г., когда господарем Валахии был Александру Гика, был образован хор штаба армии. Им руководил священник Виссарион, русский по происхождению, оставшийся по окончании русско-турецкой войны 1828 г. в Силистрии вместе с небольшой русской колонией. Этому хору было поручено внести в греческое церковное песнопение, запись которого велась псалтически, новое гармоническое песнопение (по «русскому методу») и уже по линейным нотам.

Поскольку это нововведенное песнопение соответствовало политическим тенденциям, а также и вкусу того времени, было основано в 1845 г. хоровое учреждение и его директором был назначен архимандрит Виссарион. Введение в эту школу класса скрипки имело большое значение для внедрения светского духа в музыкальное обучение. В школе наравне с церковным обучением преподавались и светские предметы, что давало возможность ученикам школы по окончании ее стать профессорами, судьями, актерами, музыкантами. В 1851 г. архимандрит Виссарион подал в отставку и должность директора школы занял Григор Манчу, окончивший эту школу. В это время школа называлась Институтом пения. В 1860 г., после объединения Румынских княжеств, Институт преобразуется в Школу изящных искусств западного типа; вводится класс инструментальной музыки, а также и класс рисования; директором школы в то время был А. Флехтенмахер. В 1863 г. хор переходит в семинарию г. Бухареста, а школа реорганизуется в Школу инструментальной музыки, под руководством директора А. Флехтенмахера. Наконец, в 1864 г. в результате основания Консерватории музыки и драматического искусства в Бухаресте, музыкальному образованию был полностью присвоен светский характер.

¹ Arh. Stat. Buc., Min. Cult. și Instr. Publ., dos. nr. 595 /1863.

² Ibidem, nr. 1564/1864, fila 259.

DU CHOEUR DE L'ÉTAT MAJOR DE L'ARMÉE AU CONSERVATOIRE DE BUCAREST

(RÉSUMÉ)

En 1836, en Valachie, sous le règne d'Alexandre Ghica, un chœur de l'État major de l'Armée est créé. Ce chœur est dirigé par un prêtre du nom de Vissarion, d'origine russe, demeuré à Silistra, avec une petite colonie russe, après la guerre russo-turque de 1828. Ce chœur avait la mission d'introduire dans les chants liturgiques grecs, écrits en plain chant, la nouvelle notation harmonique [d'après « Metodul rossienesc » (La méthode russe)] la notation linéaire.

Comme ce chant nouveau correspondait aux tendances politiques et au goût du jour, on crée en 1845 un Etablissement choral (internat) sous la direction de l'archimandrite Vissarion. La classe de violon instituée dans cette école constitue un pas important dans la voie de la laïcisation de l'enseignement musical. L'école donne, en plus de l'enseignement religieux, un enseignement laïque, ce qui offre à ses élèves, la possibilité de devenir, en finissant les études, professeurs, magistrats, acteurs, musiciens. En 1851, l'archimandrite Vissarion présente sa démission et Grigore Manciuc, ancien élève de l'établissement, le remplace. A ce moment, l'établissement s'appelle « Institutul corpului vocal » (Institut du corps vocal). En 1860, après la réunion des Principautés, l'Institut se transforme en une école des « beaux-arts » du même genre que les écoles d'Occident. Sous la direction de Al. Flechtenmacher, on y institue des classes de musique instrumentale et un cours de peinture. En 1863, l'école ferme ses portes. Le chœur passe au séminaire de Bucarest et l'« Ecole de musique instrumentale » sous sa forme nouvelle continue à fonctionner, sous la direction de Al. Flechtenmacher. En 1864, le dernier degré de laïcisation de l'enseignement musical est atteint par la création du Conservatoire de musique et d'art dramatique de Bucarest.

NOTE ȘI DOCUMENTE

CEVA DESPRE VIAȚA CULTURALĂ A CÎMPULUNGULUI DIN MUSCEL ÎN SECOLUL AL XVI-LEA

Se știe că cea mai veche scrisoare în românește ajunsă pînă la noi este cea a lui Neacșu din Cîmpulungul Muscelului, datată 1521, adresată unui important personaj brașovean, Hanăș Begner, care nu e altul decît judele orașului, Hans Benkner. Ea a fost publicată de mai multe ori. Voi utiliza textul dat de N. Carțoian în primul volum al « Istoriei literaturii romîne vechi », p. 47.

Dar cine era acest Neacșu, informator al celor din Ardeal despre mișcările turcilor, într-o vreme cînd cei de dincolo de munți, sub grozava impresie a primelor năvăliri otomane în țara lor, aveau interes să cunoască din vreme tot ce le putea fi de folos în vederea apărării? Neacșu nu e un transmitător de simple zvonuri, de vreme ce informațiile sale au o bună sursă: pe « boierii megieși » și pe ginerele său, Negre. Este în măsură să cunoască chiar ceea ce se petrece la curtea muntenească: « Să știi Domnia Ta că are frică mare și Bășarabă de acel lotru de Mahamet Beg, mai vîrtos de domniile voastre... »

În acel important centru urban al Cîmpulungului (Dlăgopole) Neacșu este un mare negustor. Aceasta o aflăm din vechile însemnări ale orașului Brașov, dintre 1503 și 1526, adică tocmai din acea epocă în care el scrie și faimoasa scrisoare sus-menționată. Emil Schmutzler, în cartea sa « Alt-orientalische Teppiche in Siebenbürgen » (Leipzig, 1933), reproduce după socotelile brașovene (p. 16), informația că doi negustori din Cîmpulung, « Bomsila und Nagzul », cumpărau din Ardeal covoare orientale, pe care, bineînțeles, le vindeau mai departe în țara lor. Numărul, valoarea și dimensiuni-

nile mai ales ale unora dintre aceste covoare sînt impresionante: covoare mici (*Tapetta parva*) 45; covoare mijlocii (*Tapetta mediocria*) 6, de 45 de florini; un alt lot de covoare mici, 40 la număr; un covor de 23 de coți (*Habens ulnas* 23), altul de 17 coți, un al treilea de 13 coți, costînd împreună, toate trei, 180 de florini.

Ce concluzii putem trage din această deosebit de valoroasă informație?

Cîmpulungul, la origine, adică înainte de fundarea principatului Munteniei, este un oraș în care elementul germanic, adică cel săsesc, este precumpănitor. Comuna este administrată de un comite sas, șeful întregului aparat administrativ, cum rezultă din piatra de mormînt a comitelui Laurențiu, datată 1300, azi în fața altarului Bărăției, din mijlocul orașului. Încă de la începutul secolului al XIII-lea, poate și mai înainte, pe aici se făcea trecerea multor călători și mărfuri, din și înspre Ardeal. Cetatea cavalerilor teutoni de deasupra Rucărului, avant-post al putericii cerc de apărare a trecătorilor de pe partea munților, în Ardeal, este de la începutul celui de al doilea deceniu al secolului al XIII-lea, adică de la venirea teutonilor în Ardeal. Ruinele ei, așa-numitele Orășii, pe dealul Sasului, se văd și azi, la mică distanță de drumul vechi, întrebuițat pînă în zilele noastre de drumetri cu piciorul, de călătorii călare și chiar de căruțe, ca mai scurt, deși mult mai greu, decît șoseaua națională.

Această arteră comercială are o mare importanță. Pe aici se scurgea mare parte din produsele manufacturate în centrele săsești, cele care iau drumul orientului, pe aici

mergea de la noi ceea ce le puteam oferi pe atunci ardelenilor, mai ales de ale mîncării. În Cimpulung era locul unde se regula acest tîrg între această parte a Țării Românești și Brașovul cu împrejurările lui.

Pentru produsele lor manufacturate, sașii primeau poate bani, dar mai ales mirodenii și covoare orientale, pe unele dintre acestea păstrîndu-le pentru a le dărui persoanelor însemnate cu care veneau în fel de fel de relații, pe altele vînzîndu-le perechilor care se căsătoreau ori, mai departe, cum este cazul cu cele pe care le cumpără Neacșu și Bomsila. Deși aceste mărfuri, deci și covoarele, treceau pe la noi în drumul lor spre Ardeal, turcii n-aveau interes să ni le vîndă direct, pentru că în schimbul lor ei primeau obiecte de îmbrăcăminte, obiecte de metal sau alte mărfuri, pe care nu le puteam oferi noi. Relațiile lor comerciale cu noi erau de altă natură, cel puțin în această perioadă, cînd Ardealul avea o altă situație politică față de ei, căci după lupta de la Mohaci și subjugarea Ungariei, această situație se schimbă și acolo.

Rezultă deci că, atunci cînd noi simțim nevoia să cumpărăm covoare, obiecte de lux denotînd anume exigențe de confort, ne adresăm sașilor. Și într-o perioadă de timp destul de scurtă, cum se vede din informațiile de mai sus, importăm nu numai numeroase piese, dar chiar de cele de mari dimensiuni, probabil pentru vreo sală a palatului domnesc sau a vreunui mare boier. Iar acest caz nu poate fi unic. Mai tîrziu am putut cumpăra în mod direct ceea ce ne interesa, cu atît mai mult cu cît, în mobilierul nostru vechi, covorul ținea un loc însemnat, mult mai necesar ca într-un mobilier occidental.

Împrejurările prin care am trecut, neglijența posesorilor acestor covoare, faptul că în interioarele noastre ele se puneau pe pardoseală, pe divanuri, pe mese sau serveau ca perdele, ceea ce le uza repede, a făcut că, numai în mod

excepțional au ajuns pînă la noi unele piese vechi, iar acelea, nu atît de proveniență din Asia Mică, ca la sași, ci mai ales armenesci, venite o dată cu emigrarea la noi a armenilor și păstrate cu mai multă grijă de familiile acestora.

La sași, ele s-au păstrat în mare număr și constituie pînă azi, cum sînt mai ales cele de la Biserica Neagră, una din cele mai importante colecții din lume de covoare din Asia Mică. Bisericile azi reformate au fost pînă către mijlocul secolului al XVI-lea catolice, posedînd, mai ales cele mari, mulțime de altare — cea din Sibiu, singură, cam 30 la număr, după cum spun izvoarele timpului — deci o bogăție de picturi luminoase și admirabil colorate, impresionantă, în orice colț al sanctuarului și-ar fi aruncat cineva ochii. O dată cu primirea reformei, toate aceste altare au fost scoase din interiorul bisericii, marea lor majoritate distrusă, iar clădirea a rămas astfel goală și rece, numai ziduri albe, apăsătoare pentru un popor iubitor de culori vii, cum erau sașii și cum o dovedește arta lor populară. Covoarele care se găseau în număr din ce în ce mai mare au venit, sub formă de danii, să încălzească acele interioare monotone, să se înșire în frize policrome, armonioase și strălucitoare, de-a lungul corului, la spatele stranelor, în fața băncilor credincioșilor, în fața balcoanelor tribunelor. Și astfel, îngrijite cu dragoste și cu înțelegere, au ajuns pînă la noi.

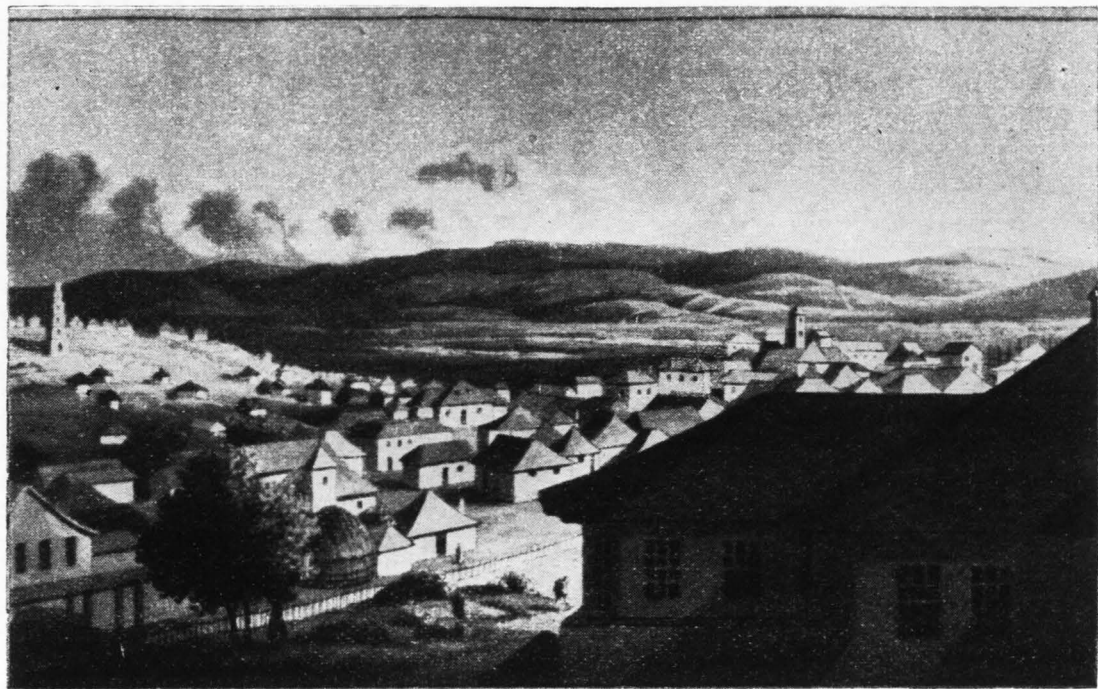
Că aceasta se întîmpla la sași, surprinde mai puțin. Că și noi aveam nevoie de covoare în preajma anului 1500 este mai surprinzător. Aceasta dovedește, cel puțin pentru o parte dintre locuitori, pentru domn, boieri și chiar pentru unii dintre negustori, cum era acel Neacșu, un rafinament al moravurilor, un nivel cultural în viața de toate zilele, în absolută concordanță cu monumente de arhitectură și de artă din acea vreme, cum sînt Mănăstirea Dealului, sau cea a lui Neagoe Basarab.

ACADEMICIAN G. OPRESCU

CĂLĂTORI STRĂINI DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA DESPRE MONUMENTELE DE ARTĂ ALE ORAȘULUI IAȘI

Importanța, din punctul de vedere al informației istorice propriu-zise a însemnărilor călătorilor străini care au trecut prin Iași după 1750 și pînă în preajma revoluției din 1848, este relativ

redușă, avînd în vedere faptul că pentru această perioadă tîrzie există numeroase și valoroase surse de documentare. Însemnările călătorilor ne permit însă să reconstituim înfățișarea orașului, să precizăm



ADAM NEALE

Vedere din Iași

detaliile arhitecturale ale unor monumente transformate sau dispărute, să aflăm amănunte inedite despre pictura, sculptura, mobilierul și ornamentica acestei perioade.

Unii călători erau soli ai guvernului de la Petersburg¹, alții ambasadori poloni² sau diplomați turci³, primiți oficial în capitala Moldovei. Numeroși călători de diverse naționalități au trecut prin Iași în misiune militară cu ocazia numeroaselor războaie victorioase pe care Rusia, sprijinind în mod efectiv lupta pentru independență a Țărilor Române, le-a dus în 1768—1774, 1788—1792, 1808—1812, și 1828—1829 cu Turcia. Cîțiva au fost refugiați politici din diferite țări, alții au venit la Iași ca să se căpătuiască sau să studieze posibilitatea unor legături comerciale directe cu Moldova⁴. Pe foarte mulți numai itinerariul unei călătorii i-a adus în trecere prin Iași.

Cei care au stat timp mai îndelungat în țară ca secretari domnești, profesori, medici sau agenți consulari, au obținut

în general informații temeinice și multilaterale. Unii savanți au studiat capitala Moldovei dintr-un singur punct de vedere: medical-epidemiologic⁵, fizical-geologic⁶ sau din punctul de vedere al științelor naturale⁷. Cîțiva autori au luat orașul Iași doar drept cadru pitoresc pentru lucrările lor de factură literară. Alți călători au subordonat după însăși mărturisirea lor — detaliile constatate unor tendințe polemice pro-sau antiotomane — fanariote sau unioniste, iar unele lucrări sînt compilații cu amănunte suplimentare, obținute poate chiar fără a fi vizitat capitala Moldovei.

Nici un călător din această perioadă nu s-a preocupat în mod expres de Iași din punct de vedere artistic. În timp ce emigrantul regalist francez Rochechouart nu a văzut decît saloanele împodobite ale propitendadei, iar șleahiticul Podolski nu s-a concentrat decît asupra ceremonialului primirii la Curte, numeroși călători au fost izbiți de ceea ce dădea orașului o înfățișare caracteristică: contrastul puternic dintre

¹ Vezi bibliografia: 6, 57, 59, 67.

² Ibidem, 17, 23.

³ Ibidem, 1.

⁴ Ibidem, 52, 69.

⁵ Ibidem, 37, 48.

⁶ Ibidem, 24.

⁷ Ibidem, 20, 42.



J. REY și P. MILLER

Curtea Domnească din Iași—Palatul administrativ

locuințele luxoase ale unei infime minorități și bisericile, chioșcurile și promenadele acestora pe de o parte și locuințele mizerabile ale marilor mase pe de altă parte. Dr. I. Weinberg de pildă notează: «Din depărtare orașul este foarte prietenos. De îndată ce pătrunzi în oraș însă, privești plăcută dispare. În ulițele înguste și neregulate, se arată la fiecare pas contrastele cele mai mari, pretutindeni un bălțat amestec de splendoare și murdărie, de lux și mizerie, nicăieri bunăstare mijlocie. Lângă clădiri splendide ca palatele stau sute de colibe sărăcicioase, gata să cadă; pe lângă avuții și eleganță, ele par și mai sărace și murdare»¹. Tott precizează că cele mai bune clădiri sînt ale complicilor voievozilor la spolierea populației.

Incendiile și cutremurele care au nimic în repetate rînduri monumente și opere de artă din Iași nu au scăpat atenției călătorilor. Dr. A. Wolf menționează cutremurul din 1781 și arată că cel din 1795 a cauzat prăbușirea unor bolți de biserici; el indică drept una din cauzele preferinței boierilor pentru construcțiile de lemn, supuse pe de altă parte în foarte mare măsură incendiilor, faptul că acestea rezistau mai bine cutremurelor. A. Bonar și R. Mc Cheyne descriu efectul cutremurului din 1838 asupra interiorului reședinței domnești. C.O.L. von Arnim, St. Bellanger și A.L. Cochelet înregistrează urmările

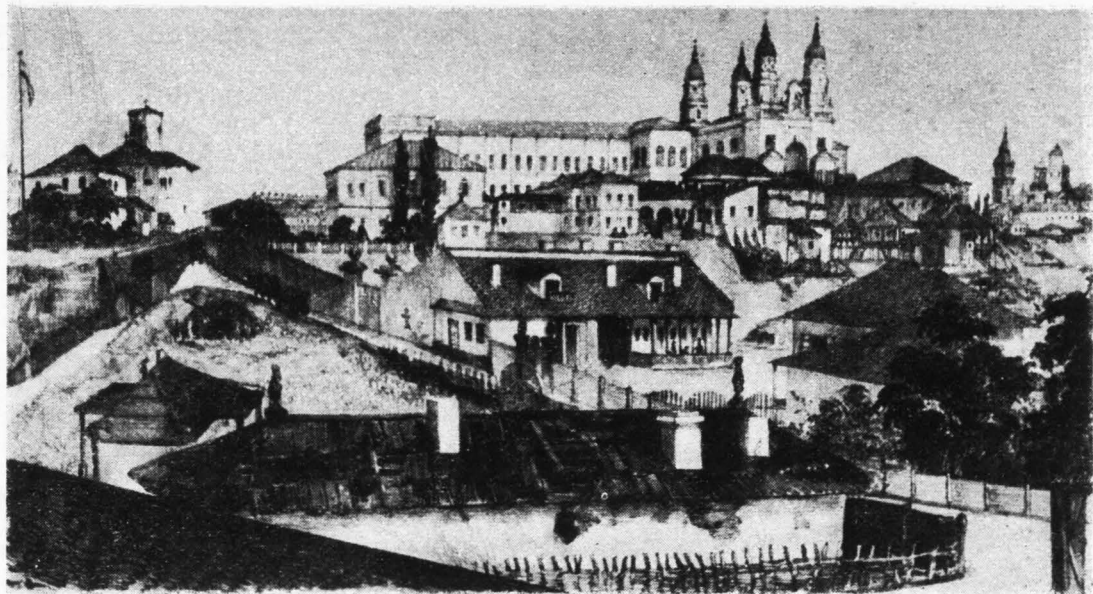
perceptibile și chiar după ani îndelungați, ale incendiului din 1827 asupra orașului în general și asupra Curții domnești în special.

Din numeroasele aspecte de ansamblu, sezise de călători, se desprinde clar imaginea orașului din această perioadă; case mari și mici, din care cel mult 1/20 de piatră și cărămidă, înconjurate de grădini și curți spațioase, mărginite de garduri vii sau de nuiele, așezate mai mult la întimplare și străzi înguste, întortochiate.

Aceste străzi erau podite cu lemn și nu aveau trotuare². A. Neale descrie această podea ca fiind alcătuită din «scinduri masive de lemn sprijinite la capete pe canapele; acestea sînt fără îndoială elastice și produc la trecerea cailor și a vehiculelor un sunet tare și înăbușit ca cel al unui pod mișcător; în același timp torențele întunecate de noroi bogat ascuns sub podea sînt aruncate în sus uneori în șuvoaie printre grinzile care se întredeschid și murdăresc în modul cel mai radical pe pieton». Th. Thornton subliniază risipa colosală de lemnărie de stejar, produsă de putrezirea continuă a birnelor, care făcea necesară la fiecare 5—6 ani înlocuirea podelei. Deplasarea celor ce nu posedau trăsurii sau cai de călărie era o adevărată problemă. A. Golarowski și Arnim precizează că exista și o scurtă uliță dreaptă, bine îngrijită care e de altfel, prima pavată: cea care ducea la Curtea domnească.

¹ Vezi bibliografia: 72.

² Ibidem, 5, 14, 16, 23, 32, 37, 39, 46, 56, 57, 69, 72, 77.



J. REY și P. MILLER

Vedere din Iași

Centrul capitalei Moldovei era luminat de 550 de felinare, în timp ce periferiile erau lăsate în întuneric. Debitul fântinilor și al cișmelelor — între care Partenie descrie și laudă pe cea de la Golia — fiind insuficient, s-a trecut la aducerea apei potabile prin țevi de lemn¹.

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea nu existau încă parcuri sau locuri de promenadă special amenajate. Mai tîrziu ia ființă promenade de la Copou, pe atunci «loc neclădit», cu excepția chioșcului domnesc², iar publicul poate frecventa de două ori pe săptămînă grădina «englezească, cu fîntîni arteziene a domnitorului de la Socola».

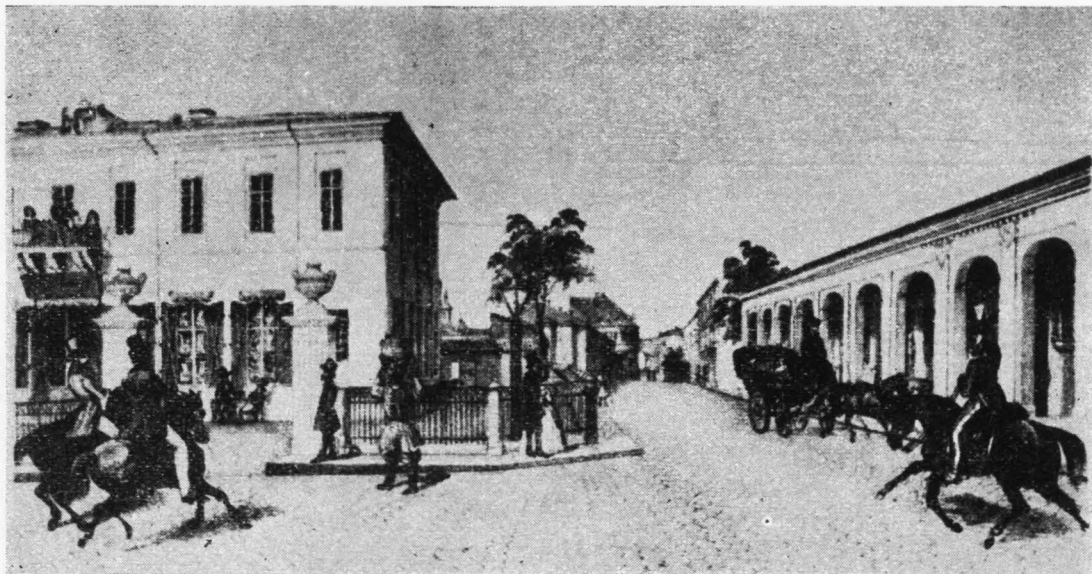
Curtea domnească, clădire masivă refăcută în 1758, arsă pînă în temelii în 1785, rezidită între 1804 și 1806, pradă unui puternic incendiu în 1827 și reînnoită în 1842 și 1843, a atras cel mai mult atenția călătorilor. Ahmed-Rezmi notează în 1763 că palatul era zidit de piatră și «înconjurat de ziduri uriașe și bolți ca niște cetăți», în 1780, W. Chrzanowski arată că «reședința hospodarului are ziduri uriașe, bolți și un etaj înalt de formă pătrată». În 1805, V. Batthyani descrie palatul în curs de reconstruire: «Forma clădirii noi impune, dar nu satisface: acoperișul e prea greu, numărul ferestrelor și al ieșiturilor prea mare, înălțimea parterului prea mică. Din

cămările voievodului se vede atît strada, cît și interiorul. Camerele acestea comunică printr-o ușă cu apartamentul principesei care nu are nici o legătură cu alte părți ale palatului, avînd și trepte deosebite». În 1808, D. Bantiș-Kamenski afirmă: «Impozantul palat de piatră construit pe timpul hospodarului Al. Moruzi în 1806... se numără printre clădirile cele mai frumoase. Am văzut acolo și sala de tron a fostului hospodar. Palatul acesta este interesant prin faptul că are tot atîtea ferestre cîte zile are anul și atîtea uși cîte săptămîni sînt într-un an». M. Lejeune notează în 1821: «Palatul princial din piatră și cărămidă are o formă regulată și se întinde pe o lungime destul de mare; nu are decît o fațadă, un etaj și un parter. Lipsa lui cea mai mare este că unește o formă exterioară europeană cu o distribuie interioară pe de-a-ntregul orientală, totul fiind sacrificat marilor săli de primire și cancelariilor de stat. Nu conține decît 70 de încăperi și ar putea avea peste 100. Este înconjurat de o incintă și situat pe o înălțime care domină toată cîmpia». În 1840, I. Vuiciu nu vede decît ruine, din care se poate deduce planul palatului. În 1844, V. F. Neigebauer găsește că reconstruirea palatului nu este reușită din punct de vedere estetic.

Din cauza ruinării repetate a Curții domnești, voievozii au construit și utilizat

¹ Vezi bibliografia: 79.

² Ibidem, 2, 18, 77.



J. REY și P. MILLER

Stradă din Iași

atit pentru ei, cit și pentru musafirii lor și alte reședințe, despre care avem de asemenea însemnări ale călătorilor¹. R. Boscovich și J. Porter, în 1761, și Ahmed-Rezmi, în 1763, sînt adăpostiți în vila princiară de la Frumoasa, pe care solul turc o compară cu palatul de la Gohson (Bosfor) și pe care Boscovich o descrie astfel: «Palatul era mare și comod, mobilat cu sofale în diferite culori; era împrejmuît de un zid mare, care înconjura grajduri, șuri, palatul prințului și un alt palat pentru doamne, după obiceiul turcesc; la amîndouă aceste case te urcai pe cîte o scară de piatră, din care cea de a doua destul de mare, cu aurituri și «intagli»... În palat se intra traversînd o sală mare, care era divizată printr-o balustradă; avea ferestre mari care acopereau toată fațada, dînd spre un lac, ce se termină pe la poalele colinelor. Din sală diferite camere dau în toate părțile; două din acestea ies mai în afara fațadei. Lacul este format dintr-un izvor ce curge de la poalele colinelor și e oprit de un dig puternic întărit cu pari și pămînt și care are o lungime de aproape jumătate milă».

În 1818, W. Mac-Michael se prezintă la reședința de atunci a domnitorului, palatul Callimachi «o mare clădire de cărămidă, care cu toată înfățișarea ei de ruină, din cauza tencuielii căzute, are în ansamblu o aparență impozantă. Armele țării sînt puse deasupra intrării de căpetenie. În sala mare, lîngă tron, care era un

scaun ridicat, pus lîngă unul din pereți, erau atîrnate un arc și o tobă și pe laturile apartamentului erau înfățișate armele celor 22 județe, în care era împărțită Moldova».

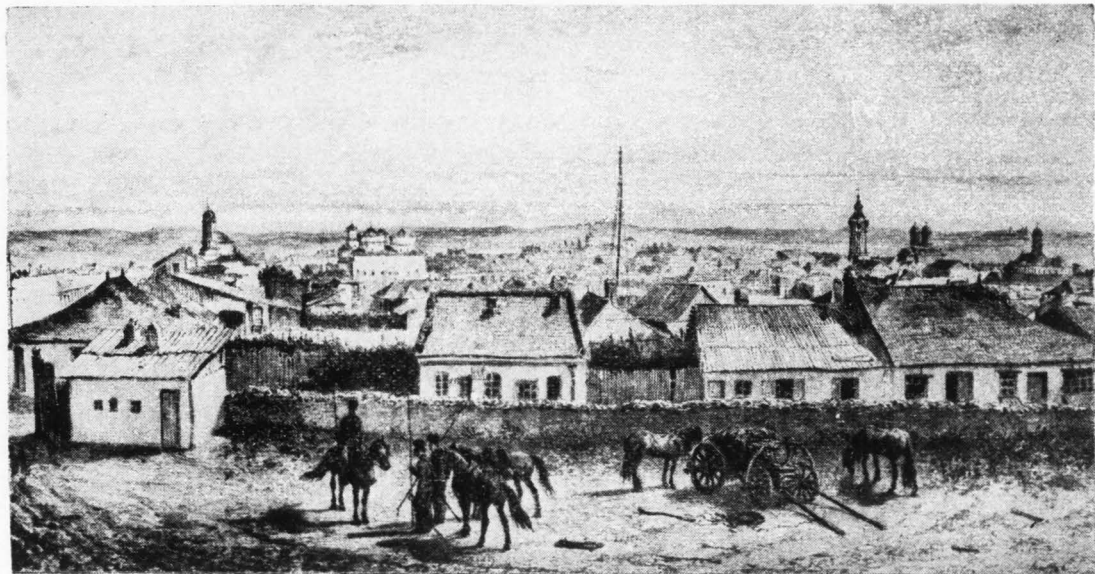
În 1836, Arnim vizitează pe domnitorul Mihail Sturdza în casa părintească a acestuia, în care își avea reședința, clădire «încăpătoare și situată ca majoritatea caselor din Iași în mijlocul unei mari grădini». Imobilul a fost mărit, după cum arată Neigebauer, «alipindu-se clădirii principale, lăsată intactă, două aripi care ies mult în afară: o aripă fiind deja în uz în 1844, cealaltă ridicîndu-se abia pînă la jumătatea primului etaj».

Numeroși călători au lăsat însemnări cu privire la arhitectura construcțiilor civile: case de locuit, palate boierești, băi, chioșcuri, spitale, hanuri și dughene etc.

Casele obișnuite nu aveau decît un parter jos, erau construite din birne și paiantă și vărute alb-cenușiu; acoperișul acestor clădiri era făcut din șindrilă sau paie. F. C. Baltimore povestește cum a fost trezit de o vacă, care după ce a mîncat paiele acoperișului, și-a băgat capul în interiorul locuinței chiar deasupra așternutului său.

Numărul caselor clădite din piatră și cărămidă crește rapid în această perioadă: în 1763, Ahmed-Rezmi numără numai «cîteva», Roger de Damas, în 1790: 150, Wolf, în 1804: 200 și F. Karacsay, în 1814—1817: 300. Wolf apreciază numărul caselor

¹ Vezi bibliografia: 1, 2, 14, 16, 40, 47, 79.



AUGUSTE RAFFET

Vedere din Iași

cu etaj la 40; în 1844, I. A. Vaillant arată că orașul ar cuprinde 80 de clădiri particulare deosebit de luxoase.

Mai multe descrieri detaliate ale acestor case cu etaj¹, ne permit să considerăm tipul următor ca cel mai răspândit: aceste construcții adăposteau sub un acoperiș de olane destul de lat și cu marginile depășind cu mult clădirea, un parter scund și un etaj înalt. Parterul adăpostea dependențele, camerele slugilor și uneori paraclisul. Etajul cuprindea, în primul rând, un foișor cu geamlîc ieșit în afară, orientat spre stradă și spre drumul de acces prin curte; acest foișor, în care boierii își petreceau cea mai mare parte a zilei, se sprijinea pe coloane de « stil italian». Intrarea în apartamentul boieresc se făcea printr-o scară ornamentată pornind de sub coloane și pătrunzând printr-o trapă în foișor. În spatele foișorului și de-acurmezișul întregii clădiri se întindea salonul mare de primire. Această sală atinge uneori 30 m lungime și avea o dușumea din blăni de stejar excepțional de mari. Opus foișorului și simetric față de acesta se găsea un salon al femeilor, de asemenea cu geamuri numeroase. La unul din capetele sălii mari se găsea o ieșitură poligonală sau rotunjită, alcătuind sanacsiul, iar la celălalt capăt un geamlîc, sau în cazuri mai rare, capătul unei alte scări de acces. Camerele de locuit propriu-zise, de dimensiuni mai mici, se grupau

între brațele crucii, vizibile și din exteriorul clădirii, cruce formată din sala mare, foișor și salonul femeilor; toate ușile camerelor de locuit se deschideau în sala mare.

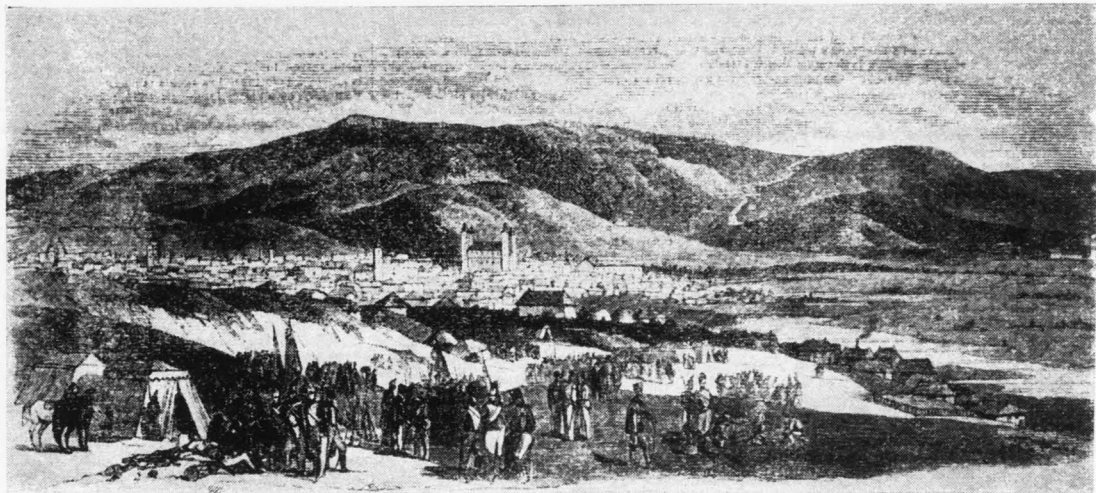
Casele mai înalte de un etaj constituiau o raritate; în 1802, J. Rohrer sublinia existența unei singure clădiri cu două etaje. Consulatele străine erau instalate în case de piatră asemenea celor descrise mai sus, deosebindu-se numai prin stiluri înalți, plantați în dreptul intrării pe care filfiiau duminica și sărbătorile steagurile statelor respective².

Batthyani și Wolf amintesc, dar nu descriu chioșcul ornamental de la Copou și cerdacul de la Galata și Cătătuia, locuri de petrecere pentru domnitori și înalți demnitari.

Wolf în 1804, Moriollles în 1809 și Karacsay în 1814—1817, amintesc cele trei băi existente în capitala Moldovei: cea princiară din incinta palatului, cea din Beilic, accesibilă poporului la anumite date și fereleul turcesc din dosul Mitropoliei, deschis boierilor. G. Orraeus, în 1770 și Wolf, redau imaginea spitalului sf. Spiridon; clădirea acestuia înconjura curtea, fiind lipită de incinta vechii mănăstiri. Spitalul nu avea decît parter, camerele erau dreptunghiulare și aveau cîte o ușă și o fereastră spre curte. Faptul că intrarea în curte se putea face printr-o singură poartă și că aici se găseau două

¹ Vezi bibliografia: 7, 16, 24, 26, 58, 62.

² Ibidem, 18, 58, 77.



M. BOUQUET

Orașul Iași în 1832

fintini era prielnic izolării bolnavilor în timpul molimelor. Arnim și I. N. Meyer menționează clădirea «impozantă, spațioasă și luminoasă», în care a fost instalat după 1833 muzeul naturaliştilor.

În 1840, Weinberg descrie clădirea nouă a teatrului «francez» ca fiind «neînsemnată și mică, totuși destul de încăpătoare pentru numărul redus al vizitatorilor, existind, în afară de fotolii și galerie, două rânduri de loji», între care A. Carlowitz distinge loja domnească.

Hotelurile, hanurile, bazarul și celelalte clădiri destinate comerțului nu au scăpat ochiului călătorilor. Cel mai remarcabil han era cel denumit «turcesc» din preajma bisericii sfinții Ierarhi, clădire masivă de cărămidă cu magazine boltite și o hală centrală mare, înconjurată de un pătrat de ziduri înalte și groase ca de cetate. Negustorii de seamă își adăposteau mărfurile de valoare în interiorul hanului. Bazarul era alcătuit dintr-o mulțime de dughene de lemn sub un acoperiș comun; aceste dughene, precum și cele răspindite pe ulițele principale erau iluminate seara de ușițele negustorilor. Primul hotel, denumit «St. Petersburg» avea o înfățișare «impozantă», dar mobilierul lui și confortul lăsa mult de dorit.

Bisericile și mănăstirile din Iași au fost deseori menționate de călători ale căror aprecieri însă asupra vechimii și valorii monumentelor de arhitectură religioasă au fost câteodată nejuste. Astfel Boscovich a considerat bisericile ca fiind «de gust mediocru», Thornton le-a socotit «construcții greoaie și urite», iar Neigebaur a pretins că sfinții Ierarhi ar data din seco-

lul al XIV-lea și că sf. Nicolae Domnesc ar fi lipsit de valoare artistică. De altfel descrierea acestor monumente de către călători este de obicei atât de sumară și nesistematică, încât nu ne poate oferi o imagine satisfăcătoare, ci cel mult unele detalii pitorești și inedite. Astfel, Al. Langeron a subliniat și existența unor biserici modeste — astăzi dispărute — «clădite din scinduri și cu o mică clopotniță de formă rotundă, pe care se înălța o cruce». Dintre ctitoriile de seamă, călătorii Boscovich, Ahmed-Rezmi, A. W. Demidov, I. C. Struve, Porfirie Uspenski și Partenie remarcă în primul rând cele înconjurate de ziduri și cele fortificate, subliniind rolul lor de adăpost în vremuri tulburi, de loc de depozitare a sîpetelor cu obiecte de valoare: Cetățuia, Galata, Golia, Trei-Ierarhi, Barnovschi, Bărboiul, sf. Gheorghe etc. Ochiul călătorilor este izbit de picturile interioare și de decorația fațadelor bisericii Trei-Ierarhi. J. A. Mnizech în 1755, Golarlovski în 1759 și F. J. Sulzer în 1780 notează existența atât a vechii biserici catolice, refăcută după 1653, cât și a celei noi, zidită în 1763 și avariata de un incendiu în 1766. Clădirile mănăstirești de la Barnovschi, Frumoasa și de lângă biserica catolică nu prezentau, după Golarlowski și Uspenski, nimic deosebit. Karacsay notează faptul că reședința mitropolitului, datînd din 1797, avea o înfățișare modestă, adăpostind la parter tipografia și la etaj administrația eparhială. Vuici în 1840 și Neigebaur în 1844 surprind diferite faze ale construcției noii biserici metropolitane; cel dintîi menționează că în primii ani ai zidirii s-au cheltuit 120 000 de florini, fără

a se putea termina această clădire «impozantă», iar cel de al doilea remarcă silueta «majestuoasă» a mitropoliei cu cele patru turle, dar lipsită de boltă, «care a trebuit să fie dată jos ca avînd prea multe lipsuri».

Neigebaur înregistrează la Iași o singură sculptură monumentală și anume obeliscul leilor, ridicat în 1834. În această perioadă numai Weinberg cunoaște un sculptor-modelator și anume Carignani, silit să se întrețină din venitul unui birt frecventat de străinii din Iași. În atelierul acestuia «strălucesc șunci și cîrnați de toate calibrele, iar printre ei, zei, zeițe, eroi de gips. Aici zace o coapsă bine făcută, gata să fie alipită unei Venere, colo stă un amor, terminat în afară de nas, aici se odihnește un erou, a cărui frunte n-o murdărește nici un laur, dar o pătează un salam ce atîrnă deasupra». Partenie și Porfirie Uspenski descriu și admiră gura de apă sculptată de la Golia; Boscovich amintește scările sculptate ale palatului de la Frumoasa și Ch. J. de Ligne stucaturile de pe platformele caselor marilor boieri. Numeroși călători au fost izbiți de bogatul decor exterior sculptat al bisericii Trei-Ierarhi¹, și redau legenda după care relieful fațadei ar fi fost la origine acoperite cu aur. R. Ker-Porter descrie sumar piatra neagră cu relieful de la Golia, comemorînd moartea lui Potemkin, iar J. Raicevich remarcă pietrele de mormînt din interiorul și din jurul bisericilor.

Neigebaur cunoaște pe Gh. Asachi ca pictor de tablouri «laice». În 1818 Mac-Michael descrie picturile decorative ale județelor Moldovei de pe pereții sălii de primire a palatului Callimachi astfel: «ele erau zugrăvite fiecare într-un cerc deosebit și arătau produsele caracteristice ale fiecărei provincii. Într-unul, de pildă, era o înfățișare a vieții; în alta, a mai multor feluri de vinat. De Ligne amintește faptul că plafoanele caselor boierești erau uneori pictate, iar d'Hauterive subliniază că în general «se pictează partea de acoperiș care depășește clădirea cu ornamente de tip turcesc, ceea ce dă casei o înfățișare plină de prospețime».

Raicevich constată existența în biserici a chipului ctitorului și a familiei lui și a prezentării sfinților și a minunilor acestora atît pe zidurile exterioare, cît și pe cele interioare ale lăcașurilor de închinare.

Hacquet este izbit de «portretele de voievozi (din biserici) de un lux, pe care nu și-l pot permite acestea de la N. Mavrocordat încoace — de pildă de a-și ornamenta căciulile cu bijuterii, de a purta blănuri de vulpe neagră-canis Lyceon L. Din această situație a capitalei se poate deduce în ce mizerie sînt satele». Ker-Porter admiră pictura bisericii sf. Gheorghe, iar Demidov, pe cea de la Trei-Ierarhi, în legătură cu care remarcă: «Chipul lui (Vasile Lupu) a rămas pe o frescă care arată fața voievodului în cel mai cucernic dintre triumfurile sale, în minutul cînd biserica fiind gata, o ține în mîna stingă pentru a o închina...».

Dintre picturile, gravurile etc. destul de numeroase, realizate de străini², și care redau diferite aspecte ale capitalei Moldovei între anii 1750 și 1848, numai aqua-forte a lui Ct. T. Trattner și gravura anonimă din 1772 sînt produse ale fanteziei.

Străinii au remarcat faptul că principala mobilă a caselor din Iași era divanul³, care ocupa⁴ din perimetrul camerelor, fiind înalt de circa 50 cm și acoperit cu postav sau pînză pictată și brodată⁴. Dulapurile erau destul de rare și scaunele erau rezervate pentru musafirii din străinătate. Raicevich notează existența în biserici a catapetesmelor și a jețurilor arhieresti ornamentate; Uspenski admiră «minunata tîmplă», sculptată în 1838 de arhimandritul Iosaf pentru biserica Frumoasa. Mniszech are cuvinte de laudă pentru recipientul de argint cizelat «à jour» pentru arderea parfumurilor de la Curte, iar Partenie remarcă racla sf. Paraschiva.

Demidov scrie despre broderiile Doamnei Tudosca de la Trei-Ierarhi: «aceste lucruri de mină, de o rară frumusețe, înfățișează în mărime naturală pe doamna însăși, care a știut să dea viață acestor portrete de aur, de mătase și catifea: pe urmă portretul fiului ei cel dintîi născut al seminției sale și a 27 copii ai ei. Portul boieresc care se vede în această naivă reprezentare se apropie mai mult de îmbrăcămintea ungurească decît de straietele turcești. În această bogată bazilică se păstra și portretul (tapiseria) domnului însuși: dar acest chip, furat de o mîină necunoscută s-a pierdut de vreo 20 ani... cu toată bogăția straielor sale».

Știrile călătorilor despre meșterii ieșeni și despre cei ce au lucrat la ridicarea monumentelor și la realizarea operelor de artă

¹ Vezi bibliografie: 40, 47, 49, 73,

² Vezi lista de tablouri: I—XIV.

³ Vezi bibliografia: 7, 14, 24, 38, 56.

⁴ Ibidem, 16.

nu sînt bogate; nominal sînt pomeniți doar: Carignani, Gh. Asachi, Iosaf. Lejeune amintește trimiterea în străinătate a unor tineri pentru a studia pictura, iar F. Colson laudă crearea — după 1834 — a unei școli de artă la Iași. Materialele de construcție erau în general cumpărate¹ și mîna de lucru adeseori plătită; citeodată însă supuși erau siliți să lucreze gratuit la durarea unor monumente, ca de pildă Curtea domnească. Șeful poliției St. Cartargiu înmulțea numărul arestațiilor și îi silea — pînă la clarificarea situației lor — să lucreze la ridicarea locuinței lui proprii, hrănindu-i cu mămăligă goală.

Impresiile diferiților călători, tipărite în volume sau apărute în periodice străine, erau citite cu interes deosebit la Iași, sugestiile și observațiile acestora fiind adeseori luate mai mult în considerație decît ale locuitorilor capitalei. Alecu Russo și-a publicat o seamă de observații critice asupra stării înapoiate a Moldovei sub forma unor preținse însemnări ale unor ofițeri francezi.

Cele mai sus expuse dovedesc fără îndoială că studierea sistematică a însemnărilor tuturor călătorilor străini prin țara noastră este fructuoasă și din punctul de vedere al istoriei artei.

BIBLIOGRAFIE

1. AHMED-REZMI-EFFENDI, — Misiunea din 1763, în *Caradja, C. I.: Ahmed-Rezmi-Effendi și călătoria lui prin Moldova*, în «Ioan Neculce», IV (1924), p. 266—267. (Demnitarul turcesc Ahmed-Remzi a trecut prin Moldova în 1763 în drum spre Hotin).
2. ARNIM C. O. L. von, — *Flüchtige Bemerkungen eines Flüchtigreisenden*, Berlin und Leipzig, 1837—(1850), p. 125—129, în *Paunel Eugen I.: Trecerea prin Moldova și Bucovina a diplomatului prusian C.O.L. von Arnim*, acum o sută de ani, în «Codrul Cosminului», X—XII (1939), p. 391—412. (Arnim a vizitat Moldova în 1836).
3. BACHEVILLE, — *Voyages des Frères...*, capitaines de l'ex-garde, chevaliers de la Légion d'Honneur, en Europe et Asie, Paris, 1822, VIII—402 pag., 3 il., p. 206. (Frații Bacheville au trecut prin Iași în 1817).
4. BALBI, ADRIEN, — *Abrégé de Géographie rédigé sur un nouveau plan d'après les derniers traités de paix et les découvertes les plus récentes*, second tirage, Paris, J. Renouard, 1834, 1357, 71 pag., p. 538. (Compilație documentată).
5. BALTIMORE, FREDERICK CALVERT, LORD, — *A tour in the East, in the years 1763 and 1764, with remarks on the city of Constantinople and the Turks, also selected pieces of oriental wit, poetry and wisdom. A journey by land from Constantinople, through Rumelia, Bulgaria, Moldavia, Poland and Germany, to England, in the year 1764*, London, Richardson and Clark, 1767, IV+176 pag. + 4 pl. + 1 h., p. 155—157. (Călătorul englez Baltimore a trecut în 1764 prin Moldova).
6. BANTIS-KAMENSKI, DIMITRIE, — Rapoarte către prințul Al. Al. Prozorovski, în: «Vechimea rusă» (1888), XI, în: *Bezicevici, Gheorghe G.: Călători ruși în Moldova și Muntenia*, București, Institutul de istorie națională, 1947, 463 pag. + 7 pag., erata, p. 165—179.
7. BATTHYANI, VINZENZ, GRAF, — *Reise durch einen Theil Ungarns, Siebenbürgens, der Moldau und Bukowina im Jahre 1805*, Pest-Wien, Hartleben, 1811, 236(—238) pag., p. 112—124. (Maghiarul Batthyani a trecut prin Moldova în 1805).
8. BAWR F. W., GENERAL, — *Mémoires historiques et géographiques sur la Valachie*, Leipzig et Francfort, H. L. Brenner, 236 pag. + 2 hărți, p. 234—236. (Generalul rus Bawr a fost în țară cu ocazia campaniilor militare dintre anii 1769 și 1774).
9. BELLANGER, STANISLAS, — *Le Kéroutza, voyage en Moldo-Valachie*, Paris, Libr. Française, 2 vol., 1846, vol. I, II, 456, pag. 3, vol. II, 469 pag., II, p. 283—293. (Francezul Bellanger a trecut prin Moldova în 1836).
10. *Beschreibung des Banats, der Walachey, Moldau und des Königreichs Servien und Bosnien*, aus den besten Schriftstellern gezogen, Leipzig, 1789, p. 84—85, — traducere în: «Ioan Neculce», Iași, I (1912), p. 155. (Compilație sumară).
11. BILLECOCQ, ADOLPHE, — *Album moldo-valaque, ou guide politique et pittoresque à travers les principautés du Danube* — număr special din «L'illustration», gravura de M. Bouquet, Paris, 1848, 24 pag., p. 6, 9. (Billecocq a fost consul francez la București între anii 1839 și 1842).
12. BONAR, ANDREW și ROBERT MC. CHEYNE, — *Narrative of a mission of inquiry to the Jews from the Church of Scotland in 1839*, Edinburgh, W. Whyte et Co., 1843, p. 366—426, în *Lăpedatu, Al.: Doi misi-*

¹ Vezi bibliografia: 7.

- nari scoțieni în Țările române acum o sută de ani, București, Mon. of. 1934, Acad. Rom., Mem. secț. ist., seria III, t. XV, mem. 7, 21 pag. (Misionarii au stat la Iași în septembrie 1839).
13. BORSUM, J. F. L., — Reise til Constantinopol, Palestina og Aegypten eller aebenbart bevis paa, hvor naadagen, Gud Tagersig af Den, der slader sin hid til Ham. Efterarbejdet af David Traugott Kopf, paa Dansk, after den anden Originalutgave af T. P. H. Hansen, Copenhagen 1828. — Rezumat de Karadja, C., în Revista istorică română, octombrie — decembrie 1928, în *Iorga N.*: Istoria românilor prin călători, ed. II, București, Casa școalelor, 1928, III, p. 65—66. (Croitorul mistic Borsum a mers în 1817 la Iași pentru a-și căuta de lucru).
 14. BOSCOVICH, ABATE RUGGIERO GIUSEPPE, — Giornale di un viaggio da Constantinopoli in Polonia, Bassano, 1784. A spese ramondini di Venezia, 231 pag., p. 1, 3—4, 129—134. (Savantul Boscovich a trecut prin Moldova în 1761 ca însoțitor al ambasadurului englez James Porter).
 15. CARLOWITZ, d-na A. de, — Memorii, în «Revue de Paris», XXXIV, nr. de la 15 septembrie, în *Iorga, N.*: Istoria românilor prin călători, adause din biblioteci franceze și de aiurea, București, Cultura Neamului Românesc, 1922, 86(—87), pag. 64—65. (Călătoria de Carlowitz a trecut prin țară în 1846).
 16. CARRA, M. C. (Jean — Louis), — Histoire de la Moldavie et de la Valachie, avec une dissertation sur l'état actuel de ces deux Provinces, Jassy (?), 1777, 223(—224) pag., 11—12, 172—173, 205—207. (Revoluționarul francez Carra, decapitat în 1793, a ocupat în jurul anului 1775 postul de educator al fiilor lui Grigore Ghica Vodă).
 17. CHRZANOWSKI, W., — Listy zawierające aiace nowe relacje podroży przez province Moldawii, Bulgarii et. . . W. Warszawie, 1780, în *Panaitescu, P. P.*: Călători poloni în țările române, București, Acad. Rom., 1930, 272 pag., p. 235—236. (Polonezul Chrzanowski a văzut capitala Moldovei în 1780).
 18. COCHELET, M. (ADRIEN-LOUIS), — Itinéraire des principautés de Valachie et de Moldavie — extrait d'un journal de voyage fait en 1834 et 1835 par . . . ancien agent et consul général de France en Valachie et en Moldavie, Paris, Bourgogne et Martinet (f. d., după 1842) — extrait du bulletin de la Société de Géographie, 27 pag., p. 19—23. (Consulul francez Cochelet a fost în Iași în septembrie 1834).
 19. COLSON, FELIX, — De l'état présent et de l'avenir des principautés de Moldavie et de Valachie, suivi des traités de la Turquie avec les puissances européennes et d'une carte des pays Roumains, Paris, A. Poujin, 1839, 462(—463) pag., p. 21, 196—198. (Politicianul francez Colson a locuit în țară citva timp după 1830).
 20. DEMIDOFF, ANATOLE, de — Voyage dans la Russie méridionale par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie exécuté en 1837, édition illustrée par Raffet, Paris, 1840, VIII+621(—624) + 1 f. + 24 pl. + 64 fig., p. 193—210. (Călătorul rus Demidov a străbătut Moldova în 1837).
 21. DEPRÉZ, HYPPOLITE, — La Moldo-Valachie et le mouvement roumain, Paris, Gerdès, 1848, extrait de la «Revue de deux mondes», 1 ianuarie, 1848, 31 pag., p. 9, 15. (Călătorul francez Deprez a vizitat țara în 1847).
 22. GEGÖ, ELEK, P., — A moldvai magyar telepek-röl, Budan, 1838, 166 pag., p. 42—43. (Preotul maghiar Gegö a vizitat Moldova în 1836).
 23. GOLAROWSKI, ADAM, — Diarusz poselstwa Podoskiego do Turek — ms. 615 al Institutului Ossolinski din Lemberg, în *Panaitescu, P. P.*: Călători poloni în Țările române, București, Acad. Rom., 1930, 272 pag., p. 202—205. (Polonezul Golarowski l-a întovărășit în 1739 pe Podolski cu ocazia soliei la Constantinopol).
 24. HACQUET, — Neueste physikalisch-politische Reisen in den Jahren 1788 und 1789 durch die dacischen und sarmatischen oder nördlichen Karpathen, in 4 Bänden, Nürnberg, Raspesche Buchhandlung, 1790—1791, vol. II, XVI + 249 pag., + 8 vignet + 6 pl., p. 59—61. (Geologul austriac Hacquet a vizitat pentru ultima oară Moldova în 1789).
 25. HAGEMEISTER, JULIUS de, — Report on the commerce of the ports of New-Russia, Moldavia and Wallachia made to the Russian Government in 1835, in pursuance of an investigation, undertaken by order of Count Woronzow by . . . translated, London, Effingham-Wilson, 1836, 232 pag. + 18 pl. + 1 h., p. 91. (Hagemeister a vizitat Moldova în 1834).
 26. d'HAUTERIVE, COMITELE, — Memoriu despre starea Moldovei la 1787 de . . . urmat de «Journal inédit d'un voyage à Jassy, capitale de la Moldavie, dans l'hiver de 1785», București, ediția Acad. Rom., tip. Carol Göbl, 1902, 409 pag., p. 108 și urm., 352 și urm. (d'Hauterive a fost între 1785 și 1787 secretar al voievozilor Alex. Mavrocordat și Alex. Ipsilanti).
 27. IAKOVENKO, IGNATI, — Starea actuală a Principatelor turcești, Moldavia și Valahia și a Regiunii Rosienești Basarabia, Peters-

- burg, 1828, in *Bezviconi, Gheorghe, G.: Călători ruși în Moldova și Muntenia*, București, Institutul de istorie națională, 1947, 463 pag., + 7 pag., erata, scrisorile din 26 aprilie, 30 aprilie și 4 mai 1820, p. 206–208. (Iakovenco a fost funcționar la consulatul rus din București între 1820–1828).
28. IONA, GRUZINUL, — în: Informații noi despre activitatea arhiepiscopului Ambrozie Serebrenicov, ca exarh și a lui Gavril Bănulescu-Bodoni, ca vicar-ajutor al lui, în *Principatele române, după călătoria mitropolitului Iona Gruzinul din 1791*, in *Berechet Stefan: Picături mărunte*, Chișinău, Tip. eparhială, 1924, 137 pag., p. 1–12. (Mitropolitul georgian Iona a trecut prin Iași în 1791).
29. KAMPEN, N. G. van, — *Europisch Rusland en deszelfs Bewoners (met Wallachijen en Moldavie) volgens de nieuwste Antedekingen...* Haarlem, 1838, 2 ex. (Compilație).
30. KARACZAY, F. GRAFEN von, — *Beiträge zur europäischen Länderkunde; Die Moldau, Wallachey, Bessarabien und Bukowina, nebst Kupfern*, Wien, bey Anton Straus (f.d.) (gravurile datate 1817), 96 pag., p. 2–3, 44–53. (Fedor Karaczay, colonel austriac și general persan a trecut între 1814 și 1817 prin Moldova).
31. KER-PORTER, SIR ROBERT, — *Travels in Georgia, Persia, Armenia, ancient Baylonia etc., during the years 1817, 1818, 1819 and 1820*. London, 821, in *Iorga N.: Istoria românilor prin călători, III, București, Tip. Cultura neamului românesc*, 1922, 269 pag., p. 79–81. (Arheologul Ker-Porter a trecut prin Iași în 1820).
32. KOSMELI, — *Harmlose Bemerkungen auf einer Reise über Petersburg, Moskau, Kiew nach Iassî, Berlin, Schüppel*, 1822, 248 pag., p. 221–248. (Literatul silezian M. Kosmeli ajunge la Iași în timpul ciumei din 1819).
33. KUCH, C. A. — *Moldauisch-walachische Zustände in den Jahren 1828 bis 1843, von ... vormals königlich-preussischer Consul für das Fürstenthum der Moldau, Leipzig, Michelsen*, 1844, II + 215 pag., p. 31, 38–40, 71–73, 146. (Adolf Kuch a fost agent consular prusian la Iași între 1828 și 1843).
34. KUTUZOW, GENERALISSIMUL, — *Scrisori către ficele sale Ecaterina și Elisabeta* — publicate de ducesa de Montelfi-Stolipina în: «*Revue de Paris*», 15 aprilie 1935, p. 791 și urm.: scrisoarea din 27 martie 1810. (Kutuzov a trecut prin Iași în 1810 în drum spre București).
35. LANGERON, AL. de, — *Jurnalul războaielor făcute în serviciul Rusiei la 1790 de generalul comite...* în: «*Documente privitoare la istoria românilor*», urmare la colecțiunea lui Eudoxiu de Hurmusaki, vol. III, supl. I, documente culese din arhivele Ministerului Afacerilor Străine din Paris de Al. Odobescu, București, Sococ, 1889, 596 pag., p. 70 și urm. (Generalul și general-guvernatorul rus de origine franceză Langeron a fost în Moldova de mai multe ori între 1789 (90) și 1813).
36. LEJEUNE, M. — *Voyage en Valachie et en Moldavie, avec des observations sur l'histoire, la physique et la politique, augmenté de notes et additions pour l'intelligence de divers points essentiels*, traduit de l'italien par... professeur de littérature, ex-professeur particulier de son Altesse, le Prince de Moldavie, Paris, Mosson et Fils, 1822, XXIX + 187 pag., p. 123 și urm., 136. (Lejeune a fost în Moldova în 1819 și 1821).
37. LERCHE, JOHANN JACOB, — *Lebens- und Reise-geschichte*, I vol., I, Halle, 1791, in *Bogdan, N. A.: Orașul Iași, monografie istorică și socială, ilustrată, ed. II*, Iași, Goldner, 1913 (–1915), 522 pag., + 550 fig., p. 416–417. (Consilierul rus Lerche a vizitat Iașii în timpul ciumei din 1770).
38. LIGNE, MARÉCHAL, PRINCE de, — *Lettres et pensées, publiées par la Baronne de Staël-Holstein*, Vienne, 1818: scrisoarea adresată din Iași la 1 decembrie 1788 prințului Kaunitz, in *Salaberry, Comte de: Essais sur la Valachie et la Moldavie, théâtre de l'insurrection dite Ypsilanti*, Paris, chez Simonet et Giraudet, 1821, 55 pag., p. 37–38. (Generalul rus de origine belgian Charles Joseph de Ligne și-a avut cartierul general la Iași în 1788).
39. LINDAU, RUDOLF, — *Die Walachei und Moldau in Hinsicht auf Geschichte, Landesbeschaffenheit, Verfassung, gesellschaftlichen Zustand und Sitten der Bewohner*. Nach Wilkinson und anderen Quellen bearbeitet von... Dresden und Leipzig, Arnold, 1829, 227 pag., p. 82–84, 224. (Compilație completată pe alocuri cu detalii originale).
40. MAC-MICHAEL, WILLIAM, — *Journey from Moscow to Constantinople in the years 1817, 1818*, London, J. Murray, 1819, 272 pag., + 6 pl., p. 77–97. (Medicul englez Mac-Michael a trecut în ianuarie 1818 prin Iași).
41. MALACHOWSKI, STANISLAW, — în *Pamiętniki Stanisława Malachowskiego*, Poznań, W. Łós, 1885, p. 91–92, in *Panaiteanu, P. P.: Călători poloni în Țările române*, București, Acad. Rom., 1930, 272 pag.,

- p. 244. (Solul polon Malachowski la reîn-
toarcere din Constantinopol în 1791 a
trecut prin Iași).
42. MEYER, I. N. von, - Über die Fortschritte
der Cultur in den Fürstenthümern Wal-
lachei und Moldau in besonderer Bezie-
hung auf naturwissenschaftliche Kennt-
nisse, vorgetragen zu Bonn den 18. Sep-
tember 1835 von... Leiharzt Sr. Durch-
laucht des regierenden Fürsten der Walla-
chei, Bonn, Carl Georgi, (f.d.) înainte de
1839, 16 pag., p. 10. (Medicul german
Meyer a trecut prin Iași în 1835).
43. MIHAILOVSKI-DANIELEVSKI, ALEXANDRU, I. -
Insemnări, în: «Vechimea rusă», iulie
1893, p. 183-190, în *Bezevconi, Gheorghe*,
G.: Călători ruși în Moldova și Muntenia,
București, Institutul de istorie națională,
1947, 463 pag., 7 pag., erată, p. 265.
(Mihailovski-Danielevski a trecut prin
Iași în 1808).
44. MNISZCZ, JERZY AUGUST, - ... Călătoria
prin Moldova, în *Iorga, N.*: Călători, amba-
sadori și misionari în țările noastre și asu-
pra țărilor noastre, în: «Buletinul Socie-
tății de geografie», 1898, sem. II (Mni-
szech, ambasador polon, a trecut prin
Iași în 1755, în drum spre Constantinopol).
45. MORIOLLES, COMTE... în *Hodoș, Nerva*:
Le voyage en Moldavie du... Bucarest,
Indépendance Roumaine, 1903, 72 pag.,
p. 14 și urm. (Francezul Moriollès a înso-
țit în 1809 pe contele polonez Branicki în
călătoria sa prin Moldova).
46. NEALE, ADAM, - Travels, through some
parts of Germany, Poland, Moldavia and
Turkey, London, Longman et Co., 1818,
295 pag. : 3 pl. policrome, p. 157-158.
(Neale a trecut în 1805 prin Iași în drum
spre Polonia).
47. NEIGEBEUR, I. F., - Beschreibung der Moldau
und Walachei, 1. Auflage, Leipzig, Tauch-
nitz, 1848, 386 pag., p. 206-209, 300-308,
324. (Neigebaur a stat în țară cîțiva ani înce-
pînd din 1844).
48. ORRAEUS, (ORRA, GUSTAV), - Descriptio pes-
tis quae anno MDCCCLXX in Iassia et
MDCCCLXXI in Mosca grassata est. Pe-
tropoli, MDCCCLXXXIV, în: *Prelipeanu*,
N. Ioan: Ciuma de la Iași din 1770 după
descrierea lui Orraeus, Cluj, Cultura,
1927, 34 pag., p. 20, 25-26. (Medicul fin-
landez Orraeus a vizitat în 1770 Moldova,
luînd din ordinul armatei ruse, măsuri
sanitare).
49. PARTENIE, - Din călătoriile ieromonahului rus
... prin Moldova în jumătatea întâia a
veacului XIX, - traducere, Văleni de Munte,
1910, 53 pag., p. 31 și urm. (Partenie a
trecut prin Iași în 1841 și 1847).
50. PERRIN, RAOUL, - Coup d'œil sur la Valachie
et la Moldavie, Paris, 1839, în *Iorga, N.*:
Istoria romînilor prin călători, București,
ed. II, adăugită, 1929, III, p. 205. (Călă-
torul francez Perrin a trecut pentru ultima
oară prin țară în 1835).
51. PERTUISIER, CHARLES, - La Valachie, la
Moldavie et de l'influence des Grecs du
Fanal, Paris, Painparé, 1822, 104 pag.,
p. 37, 44-45. (Pertuisier a avut strînse
legături cu Alexandru Moruzi-Vodă, de
mai multe ori domn între 1792-1807).
52. PEYSSONNEL, CHARLES de, - Observations
sur le commerce de la Mer Noire et des
pays qui la bordent, par... ci-devant consul
chez les chans des Tartares, puis consul à
Candie et de Smyrne, Amsterdam, Leide,
Rotterdam et Utrecht, libraires associés,
1787, 425(-436) pag., p. 273. (Călătorul
francez Peyssonnel a fost în Moldova în
1755).
53. PIEHL, PROFESSOR, - Geschichte, natürliche
Beschaffenheit und Verfassung der Wala-
chey und Moldau, Strassburg, Akademie-
Verlag, 1790, IV + 227 pag. (Compilație
după Raicevich).
54. PORTER, SIR JAMES, - in *Larpent, Sir George*:
Turkey, its history and progress, London,
1854, p. 375, în *Bera, N.*: Papers on the ru-
manian people and literature, with a preface
by M. Gaster, London, Mc. Bride, Nast
et Co., 1920, 78(-79) pag., p. 26. (Amba-
sadorul englez Porter trece prin Moldova
în 1761-1762).
55. PODOLSKI, IOSIF (apare și ca Potocki, contele). -
Trecerea prin Moldova, în *Iorga, N.*:
Documente privitoare la familia Calli-
machi, adunate, publicate și întovără-
răsite de o prefață de... 2 vol. București,
1902-1903, Minerva, 604(-606) - 760
- 768) pag., p. I, 116 și urm., 240 și urm.,
253 și urm., II, 407-412. (Podolski a
trecut prin Iași în 1759 în drum spre Con-
stantinopol).
56. RAICEVICH, J. - Osservazioni storiche, na-
turali e politiche intorno la Valachia e
Moldavia, Napoli, 1788, Presso Gaetano
Raemondi, 328 pag., p. 225-228. (Medicul
Raicevich a stat 11 ani în țară, fiind numit
după 1780 agent consular austriac).
57. REIMERS, HEINRICH CHRISTOPH von (uneori
citat ca von Renner), - Reise der russisch-
kaiserlichen ausserordentlichen Gesandt-
schaft an die othomanische Pforte im
Jahr 1793, mit Kupfern und Karten, drei
Teile, St. Petersburg, Schnoor, 1803, VI +
220 pag., VIII + 231 pag., VIII + 173 pag.,
p. I, 90-104 (Solul rus Reimers trece în
1793 prin Iași în drum spre Constantino-
pol).

58. REINHARD, M-me (CHRISTINE) — Une femme de diplomate, lettres de... à sa mère, Paris, 1900 (1901); scrisorile din 24 iulie, 30 iulie, 15 august, 9 septembrie 1806. (Charles Reinhard a fost consul francez la Iași în 1806).
59. REPNIN, GENERAL, NICOLAE VASILIEVICI, — ... în: Solia rusească la Constantinopol 1776 (Petersburg, 1777), în *Bezviconi, Gheorghe, G.*: Călători ruși în Moldova și Muntenia, București, Institutul de istorie națională, 1947, 463 pag., + 7 pag., erată, p. 116—123. (Solul rus Repnin în drum spre Constantinopol în 1775, a trecut prin Iași).
60. RIZO NEROULOS, IACOVAKI, — Histoire moderne de la Grèce depuis la chute de l'empire d'Orient, Genève, Charbuliez, 1828, 543 pag., p. 234—235, 288—290, 312, 315—316. (Demnitarul grec Rizo Neroulos a stat în 1821 la Iași).
61. ROCHECHOUART, LUDOVIC-VICTOR, GENERAL COMTE de, — Souvenirs sur la révolution, l'empire et la restauration, Paris, Plon, 1933, 515 pag., p. 125 și urm. (Emigrantul regalist francez Rochechouart a trecut în 1806 prin Iași ca însoțitor al ducelui de Richelieu, guvernatorul Odesei).
62. ROGER DE DAMAS, — Mémoires du comte ... (1787—1806), publiés et annotés par Jacques Rambaud, Paris, Plon-Nourrit, 487 pag., p. 139. (Trimis de regina Maria-Antoaneta, Roger de Damas a vizitat în 1790 la Iași pe cneazul Potemkin).
63. ROHRER, JOSEPH, — *Bemerkungen auf einer Reise von der Türkischen Grenze über die Bukowina durch Ost- und Westgalizien, Schlesien und Mähren nach Wien*, Wien, A. Pichler, 1804, VI + 307(—313) pag., p. 1, 8. (Austriacul Rohrer a trecut în misiune oficială prin Moldova în 1802).
64. ROSTOPCIN, CONTE F. S., — ... scrisoarea din 25 decembrie 1791 către R. S. Voronțov, în *Bezviconi, Gheorghe, G.*: Călători ruși în Moldova și Muntenia, București, Institutul de istorie națională, 1947, 463 pag., + 7 pag., erată, p. 145. (Călătorul rus Rostopcin trece prin Iași la sfârșitul anului 1791).
65. SAINT-MARC, GIRARDIN, — Souvenirs de voyages et d'études: Italie, Allemagne et Suisse, le Danube, ed. II, Paris, Amyot (f. d. după 1852), XI + 332 pag., p. 269—284. (Profesorul francez Girardin Saint-Marc a trecut prin Moldova în 1836).
66. SCHNEIDSWIND, F.J.A., — Reisebilder aus Serbien, der Moldau und Wallachei, mitgeteilt von ... Nürnberg, 1832, 485 pag., p. 437. (Probabil o compilație scrisă cu ocazia războiului ruso-turc din 1828).
67. STRUVE, JOH. CHRIST., (uneori citat ca Christ. Joh. von), — Voyage en Krimée, suivi de la relation de l'ambassade envoyée de Pétersbourg à Constantinople en 1793, publié par un jeune Russe, attaché à cette Ambassade, traduit de l'allemand par L. H. Delamare, Paris, Imprimerie de Crapelet, an X (1802), 398(—400) pag., p. 10—18, 93—98, 303—343. (Struve a trecut între 1791 și 1793 de trei ori prin Iași).
68. SULZER, FRANZ-JOSEPH, — Geschichte des transalpinischen Daciens, das is der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte mit kritischer Freyheit entworfen von ... 3 Bände, 464(—466), 547, 705 (—718) pag., Wien, bey Rudolf Gräffer, 1781, p. I, 250—252, 382—384, II, 376—381, III, 332—337, 352. (Sulzer, auditor (funcționar judecătoresc) al armatei austriace, a fost utilizat de Al. Ipsilanti aproximativ între 1775—1779).
69. THORNTON, THOMAS, — The present state of Turkey, or a description of the political, civil and religious, constitution, government and laws of the Ottoman Empire, in two volumes, London, 1809, în «Starea de acum din oblatuirea geograficească a Principatelor Valahiei și Moldaviei de Tomas Toriton (?)», Buda, 1826—reprodus în «Ioan Neculce», IV (1924), p. 83—87. (Comerciantul englez Thornton a străbătut Moldova în 1804—1805).
70. Topographisch-historische Beschreibung der beyden Fürstenthümer Moldau und Walachey mit besonderer Hinsicht auf die neuesten Zeiten, mit einer Karte, Wien, Schrämbli, 1821, (f. d.), 202(—204) pag. + 1 hartă. (Reia textul compilației din 1810 a lui Fr. Gretzmiller).
71. Topologisch-historische Beschreibung der beyden Fürstenthümer Moldau und Wallachei (f.d.) — (probabil Gretzmiller, Fr.) — Wien, 1810, p. 182—183, 198, tradus în: «Ioan Neculce», I (1921), Iași, p. 155—156. (Descriere bazată pe impresiile unor călători necunoscuți).
72. TOTT, BARON von, — Nachrichten von den Türken und Tataren, mit Herrn v. Peyssonnels Verbesserungen und Zusätzen, Abt. II, Brünn, Fr. Anton Schrämbli, 1789, 379 pag. Sammlung der besten Reisebeschreibungen, 34 Band, p. 231—239. (Tott, emigrat din Ungaria în Turcia, a trecut între 1764—1767 de trei ori prin Moldova în misiune oficială).
73. USPENSKI, PORFIRIE, — Cartea vieții mele, în *Berechet, Stefan*: Călători slavi pe la noi, nr. 2, călătoria lui ... pe la noi, în 1846, București, Pavel Suru, 1929, IX + 69 pag., p. 37 + 40 și urm. (Rusul Uspenski,

mai tirziu episcop, a trecut în 1846 prin Moldova).

74. VAILLANT, I.A., — La Roumanie ou histoire, langue, littérature, orthographe, statistique des peuples de la langue d'or, Ardaliens, Wallaques et Moldaves, résumés sous le nom. de Romans, Paris, 1884, 3 tome; III, p. 96 și urm. (Vaillant a funcționat în București ca profesor între anii 1830 — 1833 și a trecut prin Moldova în 1840—1841).
75. VOSS, JULIUS von, — Begebenheiten eines jungen Theologen in der Moldau und Griechenland, Berlin, Schmidt, 1826, 306 pag. p. 65 și urm. (Nu este precizat dacă Voss a cules puținele detalii menționate despre Moldova la fața locului sau din alte lucrări).
76. VUICI, IOACHIM, — Călătoria lui
. literat slavono-sîrb prin Ungaria Valahia, Moldova, Basarabia, Herson și Crimeia, scrisă pe scurt cu mîna proprie în sfînta mănăstire Hirjanca, cu hramul «Înălțarea Domnului», în pîzita de Dumnezeu eparhie a Chișinăului și Hotinului din Basarabia, iar tipărită la Belgrad în tipografia principatului sîrbesc, 1845, tradus de Berechet, Ștefan în: Biblioteca slavo-romînă 3—4 (Pavel Suru): Călătoria lui Vuici Ioachim prin Temișana, Muntenia, Moldova și Basarabia, 1840 București, (f. d.), 43 p. (1929?), p. 21 și urm. (Teologul Vuici a trecut în 1840 prin Moldova).
77. WEINBERG, DR. I., — despre Iași în: Europa, Chronik der gebildeten Welt, in Verbin-

dung mit mehreren Gelehrten und Künstlern herausgegeben von August Lewald, 1841, erster Band, Karlsruhe, Gutsch et Rupp, p. 109 — 121, — tradus de Bogdan-Duică, I., în: «Convorbiri literare», 58 (1926), p. 639—657. (Medicul rus Weinberg a vizitat orașul Iași în 1840).

78. WILKINSON, — Voyage dans la Valachie et la Moldavie (An account of the principalities of Walachia and Moldavia), Paris, A. Boucher, 1831, 355 pag. + 3 pl., p. 79—83. (Wilkinson a fost între anii 1814 și 1818 agent consular britanic la București).
79. WOLF, DR. ANDREAS, — Beiträge zu einer statistisch-historischen Beschreibung des Fürstenthums Moldau, Hermannstadt, Hochmeister, 1805, 2 vol., XVI—286 pag., XVI + 226 (—260) pag., p. I, II, 240—276, II, 193. (Wolf a stat la Iași între anii 1780 și 1804 ca medic al mitropolitului Stamati).
80. ZALLONY, MARC-PHILIPPE, — Essai sur les princes de la Valachie et de la Moldavie, connus sous le nom de Fanariotes, par, ancien médecin de divers princes hospodars, Paris, 1830, 351 pag. + 1 fig., p. 230. (Medicul francez Zallony a stat mai mult la Constantinopol la începutul secolului al XIX-lea).
81. Zittauesches monatliches Tagebuch, Zittau (Sachsen), 1832, în Bogdan, N. A.: Orașul Iași, monografie istorică și socială ilustrată, ed. II, Iași, Goldner, 1913 (— 1915), 522 pag. + 550 fig., p. 423.

ANEXA

Lucrări semnalate, dar care nu au putut fi consultate (A—I)

- A) CAMPENHAUSEN, — Über Russland, Bessarabien, Moldau und Walachei, Leipzig, 1807.
- B) CHAILLOT JEUNE, PIERRE, — Voyage dans la Moldavie et à Constantinople, 1 vol., Avignon, 1829.
- C) CHAINSI, G., — Dernières occupations des Principautés danubiennes, Paris, 1813.
- D) FRÜHBEC, — P. I. Skizzen aus meinem Leben und sämtlichen Reisen... (f.d.), 36 pag.
- E) KOHLY de GUGGSBERG, EMILE, — Le Philodace, aperçu sur l'éducation chez les rou-

mains, suivi de quelques remarques relatives à la prospérité des Principautés, Iași, 1841.

- F) LABATTU, AUGUSTE, — Bucarest et Jassy, in: «Revue de Paris», 18 martie 1838.
- G) MUNCKE, CHEVALIER F., — Lettres sur la Moldavie, in: «Revue du midi», 1839, p. 20—23.
- H) NERVIL, CAROL de, — Provincialul la Iași (in: «Albina românească», 1840 (?)).
- I) SCHULLER, I., — Reise in die Moldau und Walachei, 1838.

Tablouri, litografii, gravuri, planuri etc. ale călătorilor străini reprezentînd orașul Iași sau privești din oraș (1750—1848)

- I) BAJARDI, ING. JOSEPH de, — Planul ichtnografic al orașului Iași, făcut în 1819 de . . . în: Bogdan, N.A.: Orașul Iași, monografie istorică și socială, ilustrată, ed. II, Iași, Goldner 1913. — 1915), 522, pag. + 550 fig., p. 368—369.
- II) BOUQUET M., — Iașul în vremea ocupației rusești din 1832 și

DUSSAULT, — O serată la curtea lui Mihail-Sturza-Vodă, in Billecocq, Adolphe: Album moldo-valaque, ou guide politique et pittoresque à travers les principautés du Danube, număr special din: «L'illustration», Paris, 1848, 24 pag., p. 9.

- III) GEIGER, PETER JOHANN NEPOMUK, — Ansicht von Iassi, Hauptstadt in der Moldau, Litographie 226 × 295, Wien, gedruckt bei J. Höfelichs Wittwe, in: Ziegler, Anton: Vaterländische Immortellen aus dem Gebiete des österreichischen Geschichte, Wien, 1838, nr. 14.
- IV) KATZLER, VINCENTZ, — Fürst Alexander Ypsilanti pflanzt auf dem Hauptplatze zu Jassy die Fahne der Unabhängigkeit Griechenlands auf, Litographie 460 × 590, Wien, 1821 gedruckt bei Joh. Höfelich, Eigenthum F. Riedinger, 1851.
- V) NEALE, ADAM, — View of Jassy, in: Travels through some parts of Germany, Poland, Moldavia and Turkey, London & Co., 1818, 295 pag. + 3 pl. polichrome, pl. de la p. 161.
- VI) RAFFET, AUGUSTE, — Vue de Jassy, prise du balcon de l'hôtel de St. Pétersbourg, 19 juillet 1837, litografie 360 × 190, in: Album de voyage dans la Russie méridionale et la Crimée, par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie, Paris, 1839, chez Gihaut frères, imprimé par August Bry, 200 pl. litografiate, vol. I și II, GS. 1, vol. 1.
- VII) REY, J. et P. MÜLLER, — Album de 12 vues de la ville de Jassy, in 4: Iași, 1845 (12 vederi litografice obl.).
- VIII) STAWSKI, LUDWIG, — Vederea Iașului de la Copou, în anul 1840, tablou în ulei de... în: Bogdan, N.A.: Orașul Iași, monografie istorică și socială, ilustrată, ed. II, Iași, Goldner, 1913 (—1915), 522 pag. + 550 fig., p. 27.
- IX) SULZER, FRANZ-JOSEPH, — Planul orașului Iași înainte de 1780, în: Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte mit kritischer Freyheit entworfen von ... 3 Bände, 464 (—466), 547, 705 (—718) pag. + 1 h.
- X) TRATTNER, G.T., — Carte der Attaque bei Botuschani den 19 März 1788, Carte der umliegenden Gegend von Jassy in der Moldau, Ansicht der Hauptstadt Jassy in der Moldau, aqua-forte colorată 206 × 242, Wien bey T.E. von Tratternen, f.d.
- XI) VOROBIOV, N. M., — Vedere a Iașului de la Copou (1829—1834), tablou în ulei, în pinacoteca din Iași.

Anonime

- XII) Iassi, die Hauptstadt der Moldau. Das Hauptquartier des russischen General Feldmarschals Grafen von Romanzow, 1771, in: Geschichte des gegenwärtigen Kriegs zwischen Russland, Polen und der Ottomanischen Pforte (Tom. XIV), Frankfurt, 1772.
- XIII) Vederea Iașului pe la 1800, în: revista germană «Faust», în Bogdan, N.A.: Orașul Iași, monografie istorică și socială, ilustrată, ed. II, Iași, Goldner, 1913 (—1915), 522 pag. + 550 fig., p. 16.
- XIV) Vederea Iașului pe la 1830, în Zittauesches monatliches Tagebuch, Zittau (Sachsen), 1832, in: Bogdan, N.A.: Orașul Iași, monografie istorică și socială, ilustrată, ed. II, Iași, Goldner, 1913 (—1915), 522 pag. + 550 fig., p. 423.

H. STĂNESCU

UN TIP CERAMIC NECUNOSCUȚ DIN VEACUL AL VI-LEA

În timpul efectuării săpăturilor de la Histria, din vara anului 1953, au fost descoperite, în cartierul din sud-vestul orașului din secolul al VI-lea e.n., trei fragmente ceramice care formează obiectul articolului de față și care ridică mai multe probleme.

Ele au fost descoperite pe strada cu direcția aproape nord-sud între camerele 28 și 33 și anume la suprafața stratului de resturi aruncate pe stradă, în tot timpul existenței orașului târziu (sec. VI e.n.) și care, bătătorindu-se, formau un soi de

paviment primitiv¹. Așadar, fragmentele în discuție se datează, stratigrafic, în această vreme.

Două dintre ele se pot lipi, reconstituind astfel o parte dintr-un taier (platou, fr. = plat) cu picior, destul de apropiat de forma La Graufesenque, pl. 2, 1 A. Dar fundul vasului în acest caz are pe dos o serie de cercuri modelate *en creux*, în timpul fasonării pe roată. Pe fragmentul în discuție nu se disting decât trei. De asemenea, legătura dintre picior și corp este conturată, atît în exterior, cît și în inte-

¹ Șantierul arheologic Histria, planșa II. În «Studii și cercetări de istorie veche» V (1954), nr. 1—2.

rior, de cite un astfel de cerc. Gria în modelarea, chiar și a părților ce nu se vedeau, arată că vasul era un produs de foarte bună calitate. Din nefericire, nu se păstrează destul ca să știm cum arăta buza. Dacă încercăm reconstituirea dimensiunilor, se poate socoti cu foarte mare probabilitate, drept diametru interior al piciorului, 18 cm.

Tehnica e îngrijită. Pasta e fină, densă, compactă, bine frământată. Impuritățile și golurile de aer sînt rare. Arderea pare să se fi făcut la o temperatură înaltă, întrucît în secțiune, pasta are culoarea roz bătînd în gălbui și e foarte dură. Condițiile de ardere n-au fost aceleași pentru părțile vasului din exteriorul piciorului și cele cuprinse de acesta. Respectiv, fundul propriu-zis al vasului are, în secțiune, culoarea roz la margini, iar miezul e de un cenușiu deschis. Acest lucru poate să fie în legătură cu condițiile de așezare în cuptor.

Taierul prezintă pe toată suprafața sa — cu anumite excepții pe care le vom discuta mai departe — lustrul roșu specific ceramicii ornate a antichității.

Pe fundul vasului și reprezentînd o scenă figurată se etalează decorul. Nu putem ști cît anume ocupa din suprafața vasului. În orice caz, el nu era limitat de un cadru circular care să se suprapună conturului piciorului, pe fața fundului. Scena nu era organizată în funcție de forma circulară a vasului, decorul pîrînd a forma o unitate autonomă, din punctul de vedere al compoziției. Din cît s-a păstrat, nu putem înțelege sensul precis al scenei. Cu siguranță însă, că aceasta era legat de credințele timpului. În adevăr, în partea dreaptă a fragmentului păstrat ni se înfățișează un diavol. De un tip derivat din tipul păgîn al lui Pan¹, el are două coarne de țap, părul cîrlionțat formînd cîte un smoc în frunte și la ceafă, ochii mari cu sprîncene arcuite, nasul mare și ascuțit, bărbia puternică și bărbița de țap. În jurul gîtului are o legătoare, iar peste umărul drept cade o bucată de stofă drapată. Trupul și mîinile sînt mari și artistul a voit să le indice și păroase.

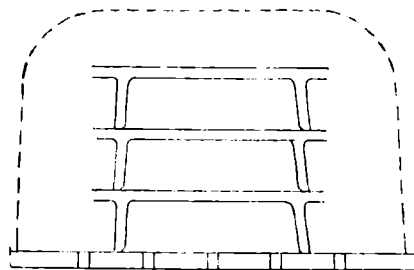
Meșterul pare să fi fost stăpîn pe arta lui, deși lipsit de cunoștințe de anatomie și mai ales de perspectivă, căci ni l-a reprezentat într-un *raccourci*, destul de îndrăzneț, cu capul întors din profil, cu mîinile întinse, cu corpul de la briu în jos văzut din față iar de la briu în sus, din trei sferturi. Cu

toată stîngăcia, desenul sigur și îndrăzneț, tratarea largă, dau figurii multă viață și mișcare.

În mijloc sus, urmează un motiv probabil floral, stilizat, dar cu amănunte de tratare liberă ce-l fac să fie foarte animat.

În stînga se distinge o mică parte dintr-o figură înaripată, poate o pasăre, poate un înger. Și cu aceasta se termină puținele rămășițe ale decorului, care, totuși, se dovedește foarte interesant.

În exterior, decorul se reduce la cercurile *en creux* amintite mai sus și la cîteva linii incizate, ce înconjoară piciorul. Un efect decorativ care, cu siguranță, nu era în intenția artistului, îl constituie *colorantul* roșu, adunat în șanțulețul exterior,



Așezarea vaselor în cuptor

de lîngă picior, din care, pe alocurea, s-a prelins pe pereții piciorului.

Dar remarcabilă cu deosebire este tehnica decorului, originală și nemaiîntîlnită. Ea constă din două procedee deosebite, ținînd amîndouă mai mult de sculptură decît de arta ceramicii. Astfel, după modelare, suprafața vasului a fost acoperită cu un strat omogen, foarte subțire, de *barbotină*, amestecată cu *colorant*, după care vasul a fost pus la uscat. Ajuns la un grad înaintat de uscare s-a desenat ornamentul, prin tăiere, cu ajutorul unui instrument fin și ascuțit. Liniile desenului au, în secțiune, forma unui șanțuleț în unghi, alcătuit din două planuri incidente — unul cel ce mărginește figura — mai puțin înclinat, celălalt — care mărginește fondul — mai înclinat, aproape vertical. Acest procedeu, de mare abilitate, dînd efecte de relief surprinzătoare, era de a tăia mai întîi linia verticală în secțiune și apoi pe cea mai puțin înclinată; acesta pare să fi fost precedat de un desen ușor zgîriat în pasta încă moale, dacă ținem seama de faptul că, pe alocurea, linii fin zgîriate

¹ J. Dechelette. Les vases céramiques ornés de la Gaule Romaine, Paris, 1904, vol. II, p. 69, nr. 409—410.

dublează liniile desenului, uneori pierzându-se în ele. O dată sfârșită operația desenului ornamentului, artistul a răzuit cu un instrument tăios, suprafața fondului, luînd astfel un strat subțire de pastă, aco-

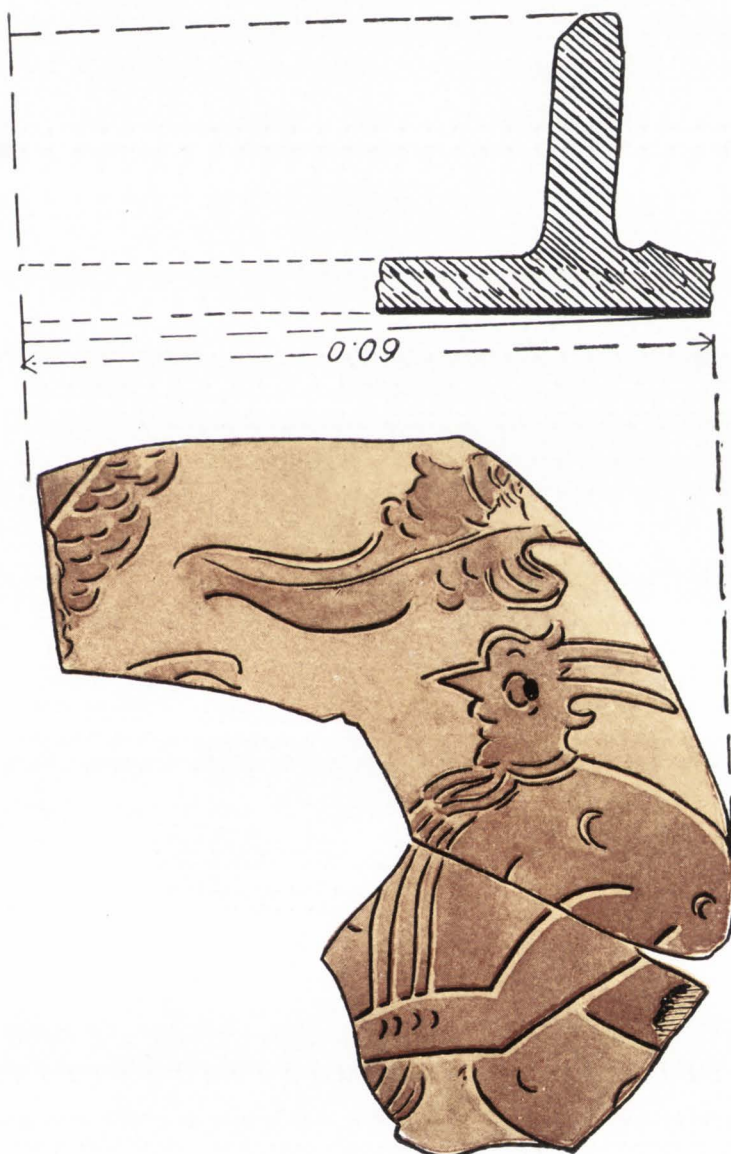
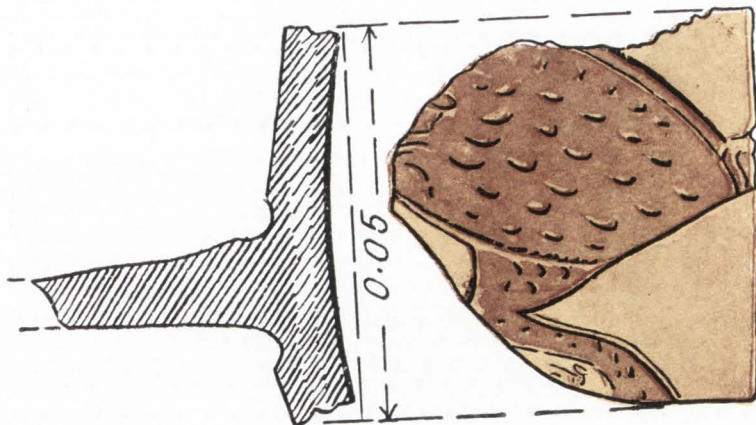
După ce erau executate toate aceste lucrări, vasul era ars în cuptor. Avem cîteva indicații și asupra unor aspecte ale arderii. Astfel, putem spune că vasele erau așezate în cuptor unele peste altele, și anume,



Cele două fragmente ceramice de la Histria.

perită cu barbotină și colorant. Procedul avea două rezultate: întâi dădea desenului un ușor relief, întărind efectul obținut prin tăierea lui, apoi schimba culoarea fondului. Pe fondul rezultat din această răzuire se observă striuri neregulate, cauzate de instrumentul de care artistul s-a servit.

picioarul fiecărui vas fiind așezat în cupa celui de dedesubt, exact deasupra piciorului acestuia. Într-adevăr, o linie mai închisă, de grosimea muchiei piciorului, apare pe fața decorată a vasului. În interior, atît fondul cît și ornamentul capătă o nuanță mai închisă, în exterior, culoarea fondului



Cele 2 fragmente ceramice de la Histria

e mai clară, cea a ornamentului de un roșu mai viu. În schimb, pe muchia piciorului care se sprijină pe pământ, se observă pete de culoare roșie. Ele nu sînt continue și nu formează un strat omogen. Am observat mai sus că în secțiune, pasta fundului, în interiorul piciorului, are miezul cenușiu. Toate aceste date permit să presupunem că arderea s-a făcut aici cu mai puțin oxigen, acestei lipse de oxigen datorîndu-se culoarea pastei, precum și nuanța mai închisă a fondului și a ornamentului. Dunga de culoare se datorește, evident, faptului că în acel loc s-a sprijinit piciorul altui vas pe care, de altfel, trebuie să se fi prins pete de barbotină cu colorant, ca și pe cel discutat.

Ultimul din cele trei fragmente ceramice, de care ne vom ocupa, de dimensiuni mult mai mici, provine din alt vas asemănător și cuprinde o mică bucată din picior și din fundul vasului, pe care apare ca decor, executat tot în tehnica descrisă mai sus, corpul unei păsări. Felul în care sînt utilizate penele este cel care va deveni obișnuit mai tîrziu, pe vasele decorate în tehnica *sgraffito*, dar execuția este mai îngrijită și mai elegantă¹.

Vasele, ale căror fragmente le-am descris mai sus, se încadrează în marea serie a vaselor ornate, care a ocupat întreaga epocă antică și care nu a dispărut decît transformîndu-se în seria vaselor smălțuite, proprie epocii bizantine². După formă și tehnică, ele se încadrează în seria vaselor *terra sigillata*. Dar tehnica decorului e cu totul alta. Ea nu-și găsește locul aici printre produsele epocii tîrzii ale sus-amintitei serii, în așa-numita *terre éstampée*, și nici în seria nouă, bizantină, a vaselor lucrate în tehnica *sgraffito*. Într-adevăr, nu sînt cunoscute antecedente și consecințe în istoria ceramicii, nici pentru procedeul inciziei desenului, prin tăierea în două rînduri a pastei întărite, nici pentru procedeul răzuirii fondului, pentru obținerea unor diferențe de nuanță și a unor efecte de relief, prin jocul petelor de umbră și lumină. După cum tot astfel libertatea compoziției și independența ei de forma vasului rămîne de asemenea un fenomen izolat, pentru seria amintită.

Am văzut că elementele noi, caracteristice ceramicii bizantine sînt și ele considerabile. Întîi, procedeele de stilizare își

vor găsi continuarea în cele întrebuințate în ceramica bizantină zmălțuită. Apoi, în măsura în care iconografia se poate reconstitui, se înscrie și ea pe linia iconografiei creștine, bizantine — cum e în cazul diavolului. În sfîrșit, tendințele stilistice sînt cele ale vremii și cele ce vor predomina în toată arta posteroară acestei vremi. Asume tendința de a trece de la tehnica reliefului la tehnica *en creux*, de a înlocui masa și modelajul prin jocul petelor de umbră și lumină, prin efecte de nuanță, sau ieșite din tehnica abilă a desenului³. De asemenea, tendința de a scăpa de constrîngerea pe care o impunea cadrul prea îngust, pentru fantezia și arta olarului și caracterul mecanic al tehnicii bazate pe impresiunea unor matrițe, este tot un astfel de element nou. Negreșit că și tehnica și cunoștințele mai rudimentare, caracteristice acestor vremuri, în care se naștea o societate nouă, au avut un rol în această trecere de la ornamentul stampilat la cel incizat liber.

Așadar, în felul în care se prezintă, vasele ale căror fragmente le-am discutat, sînt niște încercări caracteristice epocii de tranziție dintre lumea veche și lumea medievală. În decorul lor apar tendințe și concepții noi care schimbă și caracterul vechilor forme, pe care acest decor le îmbracă. În istoria ceramicii ornate, ele își găsesc locul între ceramica *estampată* și cea decorată în tehnica *sgraffito*, dar mai degrabă — ținînd seama de tehnica decorului — pe o ramură colaterală, decît pe cea ascendentă. Ele exprimă tendințele artistice și necesitățile tehnice ale epocii în care apar, dar nu reușesc să găsească soluția cea mai simplă, pe care smălțul și tehnica *sgraffito* o vor aduce; rămîn operele originale, unice și de calitate artistică superioară, ale unui meșter cu o gîndire îndrăzneță și stăpîn pe o artă bogată în resurse.

Locul lor de origine trebuie căutat undeva, în provinciile imperiului de răsărit. În adevăr, prima reprezentare cunoscută a diavolului este cea de la Baouît, în Egipt și datează din secolele V—VI⁴, în timp ce în Apus aceste reprezentări apar cu cîteva secole mai tîrziu. Dar și caracterele stilistice ne îndreptățesc la o asemenea localizare. Căci, în timp ce olăria ornată din Apus cunoaște o ornamentică cu mult mai stilizată, mai strict legată de forma vasului

¹ Talbot Rice, *Byzantine Glazed Pottery*, Oxford, 1930, pl. XIII.

² Pentru cronologia și istoria ceramicii ornate cf. J. Dechelette, op. cit. și Talbot Rice, op. cit.

³ Cf. «Revista istorică romînă», București, I, 1 (1931), 68

⁴ Cabrol, *Dictionnaire*, vol. II, s. v. Baouît, p. 229.

și cu un caracter vădit decorativ, cea din provinciile imperiului de răsărit este împodobită cu scene figurate, ce au un înțeles propriu și sînt mai independente de forma vasului ținînd seama, în general, numai de forma spațiului decorat¹. Prof. Barbu Slătineanu consideră chiar, judecînd după pasta vaselor, că centrul lor de producție era localizat undeva în insulele grecești.

Dar, descoperirea la Histria a fragmentelor ceramice studiate, ne permite și unele observații care să privească acest oraș. Dacă ținem seama de caracterul de încercări efemere al acestor produse ceramice, trebuie să presupunem că timpul cît a durat producția lor a fost destul de scurt, în consecință răspîndirea lor în spațiu a fost restrînsă. Apariția lor la Histria, într-un îndepărtat colț al imperiului, punea pro-

blema unor relații intense și organizate și a unui schimb economic intens. Dar, rezolvarea nu poate fi adusă decît de un studiu complet al ceramicii tîrzii de la Histria.

În legătură cu această primă problemă, se ridică și aceea a angrenării orașului pontic în viața și în cadrul imperiului de răsărit. Se pare că Histria a participat destul de mult la viața acestuia și că gusturile, mentalitatea, credințele locuitorilor ei erau asemănătoare celor ale oamenilor din celelalte provincii. Faptul, coroborat și de alte descoperiri, din domeniul sculpturii în piatră, de exemplu, vine să confirme părerea mai veche a lui Vasile Pirvan² despre intensificarea și întărirea legăturilor cu centrul, în această perioadă, dar face necesară și reluarea discuției pe temeiul materialelor noi³.

R. FLORESCU

ÎNȚIÎA PIATRĂ DE MORMÎNT A LUI MATEI BASARAB

Într-o lucrare recentă, acad. G. Oprescu reactualizează, din punct de vedere artistic, importanța pietrei funerare, așa-zisă azi «a spătarului»: «Este sculptura cea mai înaintat realistă din arta noastră feudală, așa cum vor fi fost desigur și altele, care s-au pierdut, sau n-au ajuns încă a fi descoperite de noi»⁴. Această apreciere din punct de vedere artistic, merită să repună în discuție identificarea personajului pe care îl reprezintă piatra.

Cunoaștem acest monument. În vechiul catalog al muzeului, publicat de Gr. Tocilescu, el apare cu indicația: «Statua unui mare spătar din secolul al XVII-lea, găsită

în comuna Manu (jud. Vlașca)»⁵. Mai tîrziu monumentul face obiectul unei aprecieri a lui Al. Lapedatu, care îl clasează între lucrările de caracter specific apusean. El citează catalogul lui Gr. Tocilescu, aducînd însă, două amănunte în plus: data 1597 și proveniența de la Mamu (Vilcea)⁶.

N. Iorga, mult mai tîrziu față de cele două însemnări precedente, și independent de ele, nota că ar putea aparține lui Udriște Năsturel: «În orice caz, de la dînsul pleacă tot stilul frumoasei pietre. Și acela în cinstea căruia a fost săpată trebuie să fie unul dintre cei mai mari, mai apropiați de domn dintre boierii Terii Romînești»⁷.

¹ J. Dechelette, op. cit., vol II, p. 327—334, pl. XII—XIII, cf. «Revista istorică romînă», I, (1931), p. 63—74 și O. M. Dalton, Catalogue of early Christian antiquities and objects, from the Christian East in the department of British and medieval antiquities and ethnography of the British Museum, Londra, 1901, p. 159—160.

² V. Pirvan, Histria IV, București, 1916, p. 169—170.

³ Intrucît multe indicații, mai ales tehnice, le datorez prof. Barbu Slătineanu, cîm s-a exprima și pe această cele mulțumirile mele.

⁴ G. Oprescu, Sculptura statuară rominească, București, E.S.P.L.A., 1954, p. 25—26. Acest monument funerar a fost la Muzeul național de antichități, iar acum în grădina palatului Republicii, Muzeul de artă feudală.

⁵ Gr. G. Tocilescu, Catalogul Muzeului național de antichități din București, București, 1906, cap. B., nr. 5, p. 15.

⁶ Al. Lapedatu, Cercetări istorice cu privire la meșterii bisericilor din Țara Rominească în sec. XV și XVI, în «Bul. Com. mon. ist.», V (1912), p. 183. Cum vom vedea, prima se datorește citirii greșite a inscripției, iar a doua, dorinței de a identifica comuna Manu arătată de Tocilescu, dar inexistentă în Vlașca; de asemenea, el greșește cînd spune că inscripția este în grecește și în slavonește, în realitate fiind în latinește și în slavonește.

⁷ N. Iorga, Mormîntul lui Udriște Năsturel?, în «Bul. Com. mon. ist.», XXII (1929), p. 113—115. Și la data aceasta evidențele muzeului dădeau naștere la «descoperiri!».



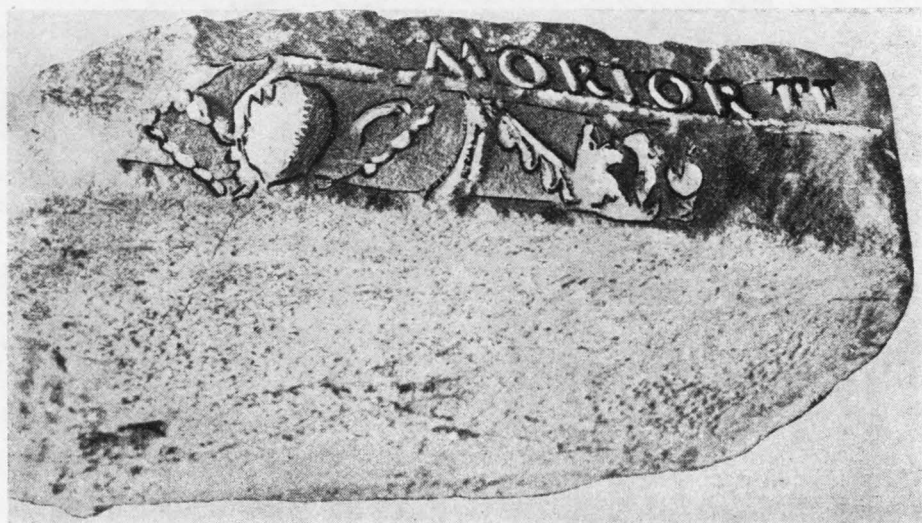
Statua tombală de pe primul mormînt al lui Matei Basarab de la Tîrgoviște
(Desen)

N. Iorga, în felul acesta, restrânge cercul presupunerilor în ce privește identificarea personajului nostru. Epoca, da, e aceasta și rămîne aceasta «pe la 1650». Dar personajul reprezentat? Se oprește la Udriște Năsturel, ipoteză atrăgătoare în urma apropiierilor pe care le face, dar ipoteză. Aceasta însă, numai după ce înlătură impresia primă «... S-ar crede că e mormîntul unui domn». Prin urmare piatra avea aer domnesc. De ce totuși, pentru N. Iorga, nu putea fi acolo un domn? Pentru că, spune el ca istoric, domnii din această

continuă: «De aci am cercetat muzeul ce este în două odăi mari, întru care... de însemnat sînt... statuia lui Matei Vodă de piatră, cu îmbrăcăminte și înscriserie slavonească cu *Morior* pe margine»².

Acesta este stadiul în care se găsește acum chestiunea cu privire la identificarea personajului reprezentat pe mormîntul cu contribuție valoroasă în istoria sculpturii noastre feudale: un mare spătar, Udriște Năsturel, Matei Basarab.

Să examinăm și noi monumentul. Este un bloc masiv în care a fost săpat chipul



Fragmentul inscripției latine de pe latura stîngă în exterior

epocă nu mor în scaun, afară de Matei Basarab, pe care îl știe îngropat la Arnota.

Curînd după aceasta, citind o scrisoare a lui Timotei Cipariu, N. Iorga sub titlul: *Încă o piatră de mormînt a lui Matei Basarab?*, revine asupra acestei chestiuni: «S-ar crede că astăzi întrebarea este dezlegată. Ar fi însuși Matei Basarab, care, deci, ar fi trebuit să fie înmormîntat supt aceastăaltă lespede...»¹.

Într-adevăr, Cipariu făcînd o călătorie la București în anul 1836, își notează impresiile într-un jurnal interesant din mai multe puncte de vedere. Cu acest prilej, la 10/22 august, vizitează pe istoricul Florian Aaron, care locuia în două odăi mari, cu bibliotecă frumoasă, după care

unui personaj, prezentat în ținuta rangului pe care l-a ocupat în timpul vieții. Privindu-l cu atenție ne dăm seama că avem de-a face într-adevăr cu o reprezentare fastuoasă, deși capul acestui personaj lipsește; a fost sfărîmat împreună cu partea superioară a blocului, tot așa cum a fost distrus și vîrfurile picioarelor cu postamentul lor. Reprezintă un domn, sau un mare demnitar, culcat pe trei sferturi, pe mîna dreaptă, în cea stîngă avînd o sabie. Se vede numai o parte a sabiei, pînă într-o deschizătură sub haină. Deși vremea a ros parte din ornamente, totuși pe mînerul și teaca sabiei se văd încă unele interesante arabescuri. Domnul este îmbrăcat într-o mantie îmblănită, care apare desfăcută în

¹ N. Iorga, *Încă o piatră de mormînt a lui Matei Basarab?* — O mărturie a lui Timotei Cipariu —, *ibidem*, XXIV (1931), p. 78, unde face și această observație: «Piatra era la Muzeu și se pare — altfel nu s-ar fi putut face identificarea — întreagă».

² T. Cipariu, *Călătorie în Muntenia la 1836*, în vol. «Prietenii istoriei literare», I (1931), p. 377; acest prețios jurnal de călătorie este publicat de Al. Lupeanu-Melin.

lături; pe dosul ei se vede jos, în partea dreaptă, un buzunar; are și un guler mare de blană. Sub mantie personajul poartă o haină lungă fără mâneci, în fața marginii de ambele părți pînă jos cu blană. Această haină se închide cu brandenburguri: în partea dreaptă se pot observa treisprezece nasturi, pe cîtă vreme în partea stîngă sînt vizibile numai opt cheotori corîspunzătoare. Sub prima haină se mai vede una, de asemenea închisă cu cincisprezece brandenburguri; aceasta din urmă are mâneci care ies prin deschizăturile celei dintîi.

vonă pe două rînduri, din care se mai citește: ... а прѣсталаѣца... ѡсѣж... | кѣ средъ вѣч втораго часа нощи... | ...а хѣла... | ... те бытіа мѣра а зрѣ... iar pe fața exterioară, una în latinește: ... MORIOR TI.../... AETERNAM POST PIE....².

Din data cuprinsă în inscripția slavonă se pot citi trei litere-cifre: а зрѣ (7160), după care urmează o parte sfărîmată³. Acestui vâleat îi corespunde anul 1651—1652; dacă socotim însă că a mai urmat o literă, ea nu poate fi decît 1—9 (а—ѡ); ar rezulta deci ca ultim an posibil 7169 (1660—1661).



Fragmentul inscripției latine de pelatura dreaptă din exterior.

Mînecele sînt strînse cu ajutorul unor mînecuțe care se închid în dos cu nouă nasturi, iar la mijloc, peste ultima haină personajul poartă un brîu încheiat cu o cataramă, montată pe cureaua și dispusă oblic (fig. 1)¹.

Această statuî tombală, astăzi mutilată, are de jur împrejur o margine ridicată, pe fața interioară cu inscripția sla-

vonă pe două rînduri, din care se mai citește: ... а прѣсталаѣца... ѡсѣж... | кѣ средъ вѣч втораго часа нощи... | ...а хѣла... | ... те бытіа мѣра а зрѣ... iar pe fața exterioară, una în latinește: ... MORIOR TI.../... AETERNAM POST PIE....².

În consecință, moartea celui îngropat sub această lespede a putut avea loc numai între anii 1651—1661. Am văzut mai sus că N. Iorga a analizat ce domni au putut muri în țară în această vreme și a constatat că nu e nici unul afară de Matei Basarab, pe care însă îl scoate din cauză, sau ezită să-l admită. De aceea recurge la un mare boier sau dregător și propune pe Udriște Năsturel. În adevăr

¹ Pentru comparație avem o descriere a portretului lui Matei Basarab după fresca de la Hurezi dată de Al. Lapedatu, Portretele murale de la Hurezi, Descriere, în «Bul. Com mon. ist.», I (1908), p. 77, nr. 8, Vezi și reproducerea altora la N. Iorga, Domnii romîni după portrete și fresce contemporane, Sibiu, 1930, pl. 88—98. Cel de la Strehaia e reprodus de St. Nicolaescu, Mateiaș voevod, fiul lui Matei Basarab voevod, 1635—1652, în «Arhivele Olteniei» XX (1941), p. 19. Aceste portrete în majoritate sînt foarte apropiate de statua noastră.

² T din TI e sigur, dar I ar putea fi și E, ca și la PIE; aici în nici un caz ultima literă nu e A. Deci nu se poate completa PI[AM]. N. Iorga, Mormîntul lui Udriște Năsturel? p. 144, citește, traduce și completează «... а хѣла... | бытіа мѣра а зрѣ... | прѣсталаѣца... см... | кѣ средъ вѣч втораго часа нощи... » deci «A răposat... o miercurе seara, la al doilea ceas de noapte», și MORIOR [EXPECTANS AE]TERNAM POST PI[AM VITAM] (v. fig. de la p. 344 și 345).

³ Al. Lapedatu, Cercetări istorice, I. c., a citit probabil а зрѣ (7105), de unde reiese anul 1597; în inscripție а = 60 este însă clar, așa cum a citit și N. Iorga.

în această vreme se întâmplă și moartea lui Udriște. Biograful său îl găsește amintit în documente pentru ultima dată la 12 iulie 1658 și presupune chiar că ar fi murit de mîna domnului Mihnea al III-lea, uci-gașul atîtor boieri¹. Împrejurările tulburi care au urmat morții lui Matei Basarab, și care trebuie să se fi răsfrînt și asupra familiei acestuia, ne îndreptătesc să nu credem că Udriște să se fi bucurat de un mormînt princiar, atît de deosebit de cele

princiare din biserica domnească din Tîr-goviște, care au aer de familie, e mai mult decît posibil. Dar numai atît.

Rămîne ipoteza «spătarului» indicată de vechiul catalog al muzeului, pe care îl urmează și Lapedatu. Monumentul ar reprezenta un mare spătar. Ne-am putea gîndi la Diicu Buicescu, marele spătar al lui Matei Basarab, nepotul și moștenitorul lui prezumptiv la domnie. Mormîntul i s-ar potrivi după cum îl descrie mărturia con-



Piatra de mormînt de la Tîrgoviște a lui Mateiaș, fiul adoptiv al lui Matei Basarab

obișnuite la boierii din acea vreme. Cu atît mai mult dacă el a fost omorît de către domnul de atunci al Țării Romînești. Să-și fi construit mormîntul, încă în viață fiind și în deplină putere, iarăși e greu de presu-pus. Mai de grabă putem pune aceasta pe seama cumantului său, Matei Basarab, mai înaintat în vîrstă, bolnav și slăbit, așa cum îl arată toate izvoarele. Că învățatul boier să fi fost inspiratorul monumentului în discuție, ca și al celorlalte morminte

temporană «de o mîndrie și de un orgoliu extraordinar și aceasta în toată viața sa»². Prea tînăr însă ca să se gîndească la așa ceva în timpul domniei unchiului său, împrejurările nu i-ar mai fi permis aceasta după moartea lui Matei Voevod. Destituit din slujbă de către Constantin Basarab, pe care îl pizmuia pentru domnie, însemnat la nas de către același, este omorît la sălbatecul ospăț al lui Mihnea al III-lea, întîmplat între 22 iunie și 25 iulie 1659,³. Pe mor-

¹ P. V. Năsturel, *Genealogia Năsturelilor*, în «Rev. pentru ist., arh. și filolog.», XI (1911), p. 312. Al. Ciorănescu, *Domnia lui Mihnea III (Mihail Radu), 1658—1659*, în «Bul. Com. ist. a Rom.», XIV, (1935), p. 102 și 138, unde se presupune că a căzut jertfă răzbunării lui Mihnea al III-lea, la începutul lui august 1658, cînd voevodul și-a simțit trădate planurile sale politice. Cf. și N. Iorga, *Mihnea-Vodă Radu (cel Rău) și uciderea boierilor munteni*, în «Rev. ist.», V (1919), p. 163—170.

² *Voyage du patriarche Macaire d'Antioche, texte arabe et traduction française par Basile Radu*, Paris, 1933 (*Patrologia orientalis*, XXIV, 4), p. 333—334; vezi și *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în țările romîne*, trad. de Emilia Cioran, București, 1900, p. 109—110.

³ Al. Ciorănescu, op. cit., p. 173.

mîntul lui, de va fi avut parte de el, cine avea să-i pună o piatră de proporțiile și tehnica celei de față? De altfel i se pierde și lui urma, ca și a multor boieri uciși atunci.

Nu mai rămîne acum decît să ne întoarcem și să examinăm posibilitatea ca monumentul să fi acoperit rămășițele lui Matei Basarab, ipoteză pe care N. Iorga în cele din urmă nu o mai respinge, ci arată doar că se opune o nepotrivire de dată. Matei Basarab a murit, după cum relatează Paul de Alep și alte izvoare, în «dimineața Duminicii Mironosițelor», care, în anul 1654, cade la 9/19 aprilie. Inscripția de pe monumentul nostru dă ca dată *vă sred več vā vtorago časa nošt*, tradusă de N. Iorga: «miercuri seara, al doilea ceas de noapte». Observăm însă o contradicție în însuși cuprinsul traducerii: *seara și ceasul al doilea din noapte*, căci partea din urmă, *al doilea ceas din noapte*, arată de fapt spre ziuă. Nu putem admite că e vorba aici de numărarea ceasurilor, după sistemul turcesc, adică începutul zilei să fie la apusul soarelui, căci Paul de Alep, care urmează totuși această cronologie, spune precis că a murit *dimineața*. Indiferent de sistemul cronologic pe care l-am admite că l-a folosit lapidul, contradicția rămîne. Trebuie să credem mai bine că traducerea inscripției nu e corespunzătoare și să-i găsim un sens. El reiese dintr-o înfloritură de stil, proprie lui Udriște, dar și terminologiei liturgice din acel timp. Ținînd seama de acest lucru traducerea exactă trebuie să fie așa: «... a răposat ... pe la miezul nopții (= miezonoptica), la al doilea ceas de noapte ... de la Hristos ... [an]ul de la zidirea lumii 716 ...» (*sred* însemnînd și «mijloc»). Cele trei noțiuni: miezonoptica, al doilea ceas de noapte și dimineața, nu se exclud¹. Citind inscripția în acest fel, piatra tombală mutilată este tocmai piatra de mormînt a lui Matei Basarab, pusă pe mormîntul lui la Țirgoviște, în 1654. Alte dovezi, mai multe, putem aduce în sprijinul acestei afirmări, cum se va vedea îndată.

Personajul reprezentat în statuă corespunde caracterizării de mare ostaș făcută lui Matei Basarab de către contemporani: «nici odată biruit, ci biruitor, și a multor

învîngeri învingător preaslăvit, dușmanilor înfricoșat», cum spune inscripția sa funerară de la Arnota², compusă fără îndoială de cumnatul său Udriște Năsturel. La fel îl caracterizează și cronicarul moldovean Miron Costin: «om fericit preste



Piatra de mormînt a doamnei Elena de la Biserica Domnească din Țirgoviște

toate domniile acei țări, nemîndru, blind, drept om de țară, harnic la războaie, așa neînfrîntu și nenspăimat, *cît poți să-l asemeni cu marii oșteni ai lumii*»³.

¹ Среда, среда, înseamnă în adevăr «miercuri» dar și «mijloc». F. Miklosich, Dictionnaire abrégé de six langues slaves, 1885, s.v.; în slava veche apare среда «in medio» și средовъкъ, cu sensul «qui mediae est aetatis», iar într-un nomocanon въ средѣхъ оумрътъ, ceea ce este însuși cazul nostru; cf. Miklosich, Lexicon palaeoslovenico-graeco-latium, Viena, 1862—1865, s.v.

² N. Iorga, Inscriptii, vol. I, p. 204.

³ Letopisețul țării Moldovei de la Aron Vodă încoace, ed. P.P. Panaitescu, București, 1944, p. 175.

Între reprezentarea statuară și descrierea pe care o face Paul de Alep lui Matei Basarab, când îl vede mort, în sala în care



Piatra de mormint a lui Matei Basarab de la mânăstirea Arnota

dădea ospete, este o mare asemănare: «El era întins pe o masă, cu fața desco-

perită, după obiceiul locului. Era îmbrăcat în haine princiere, cu caftan scump de brocard de aur, împodobit cu samur de mare preț, cu ceaprazuri și nasturi de argint aurit și calpacul de samur pe cap... L-au așezat pe o năsalie în mijlocul cortului»¹. Identificarea merge și mai în amănunt, căci Paul de Alep ne arată și cum a fost pus în mormint: «Preoții, doi câte doi, după rangul lor, purtară nășălia în jurul bisericii; pe urmă îl duseră în al doilea narthex și-l înmormintară în fața [groapei] doamnei, soția sa, și a fiului său. Patriarhul citi pentru a doua oară iertarea păcatelor. L-au așezat într-un sicriu bogat împodobit, demn de un principe»².

De aici reiese că Matei și-a pregătit mormintul mai dinainte. Două ființe iubite, fiul adoptiv și soția Elena, muriseră în 1652 și 1653. Bătrînul domn supraviețuind s-a străduit să le facă morminte, pe care, mutilate, le avem și astăzi. Bănuim că în aceste zile triste, el însuși fiind bolnav de rana căpătată în «iuțeala» luptei de la Finta, care nu se mai vindeca, și-a poruncit și pentru sine un mormint asemănător. În sprijinul asemănării celor trei morminte și a identității tehnicii de lucru, putem aduce mai multe dovezi.

În primul rînd nu este lipsit de interes să arătăm că roca din care sînt lucrate cele trei morminte, este aceeași: calcar numulitic slab grezos, asemănător celui de la Albești-Muscel. Întrebuintarea unui atare material, foarte bun pentru construcții, dar mai puțin potrivit pentru arta statuară, se explică prin două motive: apropierea locului de extracție a pietrei pe de o parte, iar pe de alta, satul și cariera Albești făceau parte din domeniul — plasa — neamului Hereștilor al soției lui Matei voievod³.

Stilul celor trei monumente este foarte asemănător, iar ca tehnică avem de observat: a) Leii heraldici suportați ai scutului de pe piatra doamnei Elena sînt identici cu leii suportați de la mormîntul lui Mateiaș; b) Heruvimii de pe laturile mormîntului lui Matei Voievod se găsesc și în primul și ultimul cartuș de pe piatra doamnei Elena; c) Stilizarea frunzelor ornamentale este la fel pe mormîntul voievodului, al fiului și al doamnei sub cartușul întîi; d) Inscripțiile urmează același sistem de săpare în adîncime și cu același duct;

¹ Ed. Radu, p. 341; ed. Cioran, p. 115; cf. și V. Radu, Voyage du patriarche Macaire d'Antioche. Étude préliminaire, Paris, 1927, p. 96.

² Ed. Radu, p. 343; ed. Cioran, p. 116.

³ Șt. Nicolaescu, Mateiaș voievod, fiul lui Matei Basarab voievod, 1635 — 1652, în rev. «Arhivele Olteniei», XX (1941), p. 22.

caracterul literelor arată aceeași mină (ex. u, e, h).

Bilingvismul inscripției există la toate trei mormintele: la al domnului și al doamnei se întrebuintează slavona și latina; la mormântul lui Mateiaș nu ni s-a păstrat inscripția însăși, care va fi fost tot slavonă, dar ne-au rămas versurile românești puse la un capăt al sarcofagului (singurul păstrat).

Înhumările au fost făcute în același mod. Atît Matei Basarab, cît și fiul său Mateiaș, au fost așezați direct în sarcofag de piatră. Nu au rămas urme sau măturii, care să ne arate procedeul la îngroparea doamnei, dar el trebuie să fi fost același.

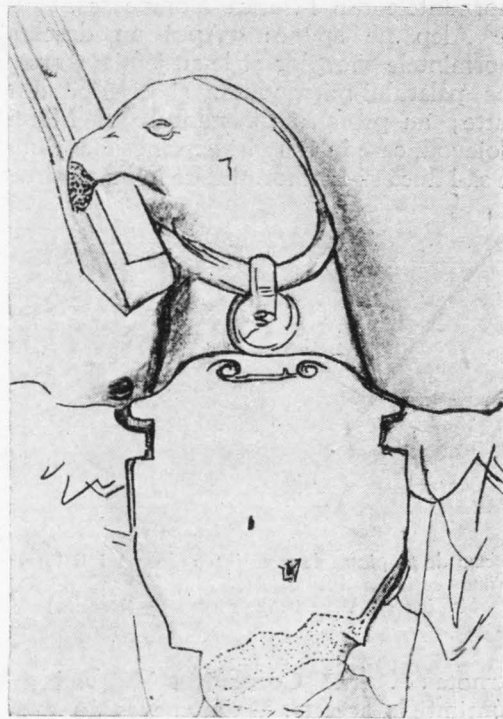
Toate acestea demonstrează că același meșter, în același spațiu de timp, va fi lucrat toate trei monumentele, după cum a existat un singur inspirator al lor și alcătuitor al inscripțiilor, care poate fi Udriște Năsturel. Imediat după moartea voievodului Matei, Udriște va fi fost acela care s-a îngrijit să se graveze și inscripția slavonă de pe mormântul acestuia.

Întrebarea care ni se pune acum este de ce a fost nevoie de altă piatră funerară pentru Matei Basarab, aceea sub care odihnește azi la Arnota, odată ce avea una. Explicația nu e greu de găsit. Matei Basarab moare în mijlocul răscoalei seimenilor și cumplit dușmănit de ei. Potolită puțin înainte de venirea noului domn, Constantin Șerban, răscoala reîncepe mai acut în februarie 1655. Pentru a termina cu ea a trebuit să se recurgă la ajutorul armat al domnilor vecini și prieteni, Gheorghe Rákóczy al II-lea și Gheorghe Ștefan, care înfrîng și masacrează pe seimeni în lupta de la Șoplea, pe Teleajen, la 17/27 iunie 1655. În această răscoală au avut loc ucideri numeroase de mari boieri, jafuri și distrugeri, plastic descrise în cronicile țării. Într-una se spune precis: «și au luat tot ce au găsit în biserici, numai pietrele goale au lăsat»¹.

În aceste împrejurări a fost profanat mormântul fostului voievod, pe care seimenii îl urau încă de pe cînd era în viață. Atunci a putut fi mutilată fără greutate și statuia, încît nu a mai putut fi folosită ca lespede la restaurarea mormîntului.

Acest lucru trebuie să fi determinat pe Constantin Șerban să se gîndească la refacerea mormîntului, chiar acolo pe loc, pentru că de la început, cum spun izvoarele, s-a opus să ducă rămășițele lui Matei la

Arnota și să împlinească dorința însăși a acestuia. Tot el va fi angajat pe meșterul pietrar din Sibiu, care în 1656 tăia piatră în cariera Clujului «pentru mormîntul voievodului Matei». Într-adevăr, în socotelile acestui oraș pentru anul 1656, aflăm aceste însemnări: «1 martie. A sosit de la Alba Iulia poșta voievodului împreună cu pietrarul din Sibiu, care a tăiat piatră



Stema lui Matei Basarab de pe piatra de mormînt de la Arnota (Detaliu)

din carieră pentru mormîntul voievodului, m. b. pe 2 zile fl. 1. d. 22. — 16 iunie. Celor care au adus piatra pentru mormîntul voievodului Matei cu 4 care și 32 boi, de la mina de piatră pînă la Boiul Mare, fl. 15»². Rezultă că înainte de 16 iunie 1656, în drum spre Tîrgoviște, piatra ajunsese la Boiul Mare de lîngă Dumbrăveni. Meșterul care a lucrat-o apoi a fost desigur pietrarul sibian, care a și extras-o.

După iunie 1656 transportul pietrei de la Cluj a mai durat cîtăva vreme, pînă a ajuns la Tîrgoviște; de asemenea și prelucrarea lespedei a mai cerut timp, așa încît ea nu era terminată, sau cel puțin încă nu era pusă peste mormîntul sfărîmat, cînd situ-

¹ Ed. St. Nicolaescu, p. 61; Ludescu, p. 339.

² Șt. Meteș, Domni și boieri din țările romîne în orașul Cluj și Romîni din Cluj, Cluj, 1935, p. 75; cf. și p. XV—XVI.

ția politică s-a schimbat cumplit. Turcii au mazilit pe Constantin Șerban și au dat domnia lui Mihnea al III-lea, zis și Mihail Radu. Pentru înscăunarea acestuia au venit în țară turci sprijiniți de numeroase trupe tătărești, care fac jafuri nemaipomenite. Paul de Alep arată în însemnările sale tragedia acestor zile. Țirgoviștea a fost arsă și distrusă în întregime. De data aceasta au fost sfărimate înspăimântător și toate mormintele din Biserica Domnească. Paul de Alep ne spune: «Apoi au deschis mormintele morților și le-au jefuit; au pus foc palatului mitropolitan și bisericii din curte; au profanat mormântul lui Matei Voievod, care în viață își exprimase dorința ca să-l ducă să-l înmormînteze în mănăstirea



Stema de pe piatra de mormînt a doamnei Bălașa, prima soție a lui Constantin Șerban, de la biserica sf. Vineri din Țirgoviște (Detaliu)

Arnota... Însă Constantin Voievod nu consimți la aceasta. De asemenea au profanat și mormîntul fiului lui Matei și al doamnei lui Constantin; desbrăcînd trupurile le aruncară hainele și le purtară astfel prin oraș, după ce sfărîmase în bucăți toate pietrele de la mormînt. Un asemenea dezastru l-au săvîrșit și în oraș, așa încît întrece puterile noastre de a-l descrie»¹.

După restabilirea unei liniști relative, noul domn Mihnea al III-lea, se văzu în situația de a hotărî și a îndrepta ce se mai putea îndrepta. El reînnumă în aceeași biserică oasele doamnei Elena și ale lui Mateiaș, folosind și pietrele funerare în parte mutilate; rămășițele doamnei Bălașa,

prima soție a lui Constantin Șerban, moartă la 12/22 martie 1657, au fost duse în propria ei ctitorie, biserica Sf. Vineri, tot în Țirgoviște, peste care a fost așezată, poate prin grija familiei ei, o frumoasă lespede de marmură, perfect intactă și azi. Totodată Mihnea împlini și dorința de pe urmă a lui Matei Basarab, să fie îngropat în ctitoria sa, mănăstirea Arnota. O arată frumos și cu căldură Grigore Ghica voievod în hrisovul său din 5 august 1661, pentru satul Măceșul din Dolj: Matei Basarab «au făcut și această sfîntă mănăstire Arnota den temelie ei, făgăduind cum să-i zacă oasele acolo, fiind o mănăstire în laturi și departe de răutăți, către munte. După aceea s-au întîmplat lui Matei Voievod moarte, la scaun la Țirgoviște, și l-au îngropat în tinda Bisericii Domnești; iar apoi fiind multe răutăți și robii aici în țară de limbi păgîne i-au scos oasele afară și au stătut cîtăva vreme acolo în biserică. Iar dacă stătu Mihnea a fi domn țării în urma lui Constantin Vodă, fiindu-i oasele tot desgropate, le-au trimis cu cinste tocmai acolo la această mănăstire Arnota, precum au fost poftit pînă era în viață»².

Piatra de pe mormîntul de la Arnota, trebuie să fie cea pregătită în ultimul timp de Constantin Șerban în vederea refacerii mormîntului din Țirgoviște. Ea este dintr-o «frumoasă marmură»³, poate din aceeași marmură din care este și lespeda de pe mormîntul doamnei Bălașa, soția lui Constantin Șerban. Amîndouă aceste morminte au fost profanate deodată și tot deodată au fost refăcute în locuri deosebite, cum am văzut mai sus.

În lucru se întrebuintează la Arnota altă tehnică: ornamentica e mai puțin încărcată decît la doamna Elena, iar scrisul nu mai e în adîncime, ci în relief, și numai în slavonește. Aceasta nu înseamnă că e neapărat un alt meșter, decît cel care a lucrat primele morminte; poate fi același, dar care lucrează pe alt material, în alt moment⁴.

În cele de mai sus credem că am putut demonstra existența unei prime pietre de mormînt a lui Matei Basarab, și care piatră se găsește acum la muzeul nostru de artă

¹ Ed. Cioran, p. 228—229. Evenimentele acestea, ca și cele precedente, sint expuse și în variantele cronicilor muntene.

² D. Cristescu, Sfînta mănăstire Arnota, Rîmnicul-Vîlcii, 1937, p. 132—133 (după condica Arnotei); originalul acestui document se află la Arhivele Statului din București, Mănăstirea Arnota, VI/3-

³ V. Drăghiceanu, Morminte domnești, Matei Basarab, doamna Elena și fiul lor Mateiaș — Ultime zile, meșteri și stil, în «Bul. Com. mon. ist.», VIII (1915), p. 175. D. Cristescu, op. cit., p. 34—35; «este de marmură albă și de o impresionantă înfățișare; are o lungime de 2,35 m și lățimea de 0,88 m și este opera unui iscusit artist».

⁴ Vezi fig. de la p. 347 și 348.

feudală din București. Nu știm în ce împrejurări s-a păstrat ea la Tîrgoviște, probabil fiindcă fragmentul era încă reprezentativ, pînă cînd, prin grija profesorului Florian Aaron de la colegiul Sf. Sava, a fost adus la muzeu. Se găsea acolo sub numele, păstrat desigur de tradiția tîrgovișteană,

și atestată de Cipariu, de «statua lui Matei Vodă». Mai tîrziu, în 1864, a trecut la Muzeul național de antichități unde, din necunoașterea provenienței și avîndu-se în vedere chipul pe care îl reprezenta, i s-a creat o nouă tradiție: «a spătarului» cu ocazia alcătuirii vreunui inventar.

AURELIAN SACERDOTEANU
și STELIAN METZULESCU

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA ACTIVITĂȚII PICTORULUI I. D. NEGULICI

La împlinirea unui secol de la moartea renumitului pictor cîmpulungean I. D. Negulici, s-au scris numeroase articole și studii în care s-au adus unele completări, ori s-au făcut evocări ocazionale, cu scopul de a-l face mai cunoscut tinerelor generații. Cu toate acestea, nu putem spune că viața și activitatea acestui pictor este cunoscută în întregime și în amănunțime.

O monografie completă și precisă are nevoie de cît mai multe informații și date, iar cel care răscolește și cercetează trecutul se simte foarte mulțumit cînd întîmplarea norocoasă îi scoate în cale vechi însemnări ce aduc contribuții noi la ceea ce el lucrează. În cazul de față, avem o mare bucurie că putem veni și noi cu unele completări și precizări în legătură cu activitatea pictorului I. D. Negulici. Este vorba de cîteva scrisori inedite¹ și de mai multe lucrări necunoscute: desene, acuarele și uleiuri.

În cele ce urmează vom analiza acest material prețios și vom căuta să-l punem la îndemîna cercetătorilor de artă și a tuturor iubitorilor de trecut.

Astfel, primele patru scrisori din 1837, adresate din Cîmpulung, sînt trimise de pictor unui prieten al său, Nicolae Guma, mare negustor din Sibiu. Din corespondența lor vedem că și unul și altul cunoșteau foarte bine limba franceză și este probabil ca ei să se fi cunoscut în Franța, unde se aflau la studii, în același timp, fiecare în specialitatea ce-l interesa. Nicolae Guma, prin starea lui materială foarte bună, a ajuns mai tîrziu unul din bancherii romîni care aveau legături cu vestitele firme din Viena, Leipzig și Paris, iar emigranții

revoluționari pașoptiști nu arareori au făcut apel la serviciile lui².

A cincea scrisoare, din 1847, e trimisă de Negulici din Atena la București unui amic care, după informațiile ce mi le-a dat altădată fostul meu profesor N. Ionescu-Barbă, ar fi Constantin Aricescu.

Și acum să vedem despre ce este vorba în ele.

Știm că Negulici, după aproape patru ani de stat în străinătate se întoarce în țară la începutul lunii mai 1837, așa cum se vede dintr-o scrisoare trimisă fratelui său mai mare George Negulici³.

După un drum obositor și după o lipsă atît de prelungită de lîngă părinți, frați și rude, pictorul s-a stabilit pentru un timp — după cum se știe⁴ — în orașul natal Cîmpulung. Dat fiind prestigiul pe care i-l asigurau anii de studiu petrecuți la Paris, nu e de mirare că activitatea sa la Cîmpulung a fost foarte intensă. Pe lîngă portretele în creion pe care le-a desenat ca «suvenire» la solicitarea rudelor și cunoșcuților, el a primit și numeroase comenzi bine plătite, cum va fi fost aceea pentru portretul în ulei al bogatului negustor Nicolae Gheorghiu.

Fără de tot mai numeroasele comenzi, Negulici ducea lipsă, se pare, de materialul necesar pentru executarea lor. Îl aștepta să vie de peste munți, de la Sibiu, unde lăsase vorbă să-i fie trimis.

Pentru acest motiv, I. D. Negulici, în 24 iunie 1837, scrie din Cîmpulung prietenului său Nicolae Guma din Sibiu, să trimită cît mai grabnic «obiectele» de pictură ce are acolo, cît și acelea ce tre-

¹ Colecția George Potra.

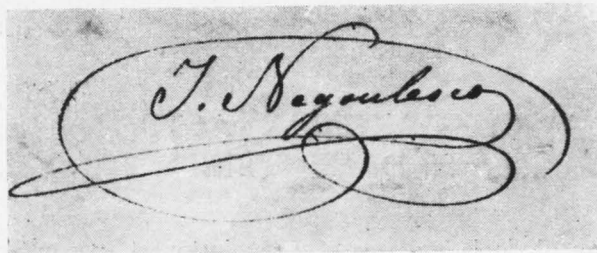
² George Fotino, *Din vremea renașterii naționale a Țării Românești. Boierii Golești (1834 — 1849)*. București, 1939, vol. II, p. 241, 242, 261, 262.

³ Lucia Dracopol-Ispir, *Pictorul Negulici*. București, 1939, p. 49.

⁴ Gh. Oprescu, *Pictura romînească în secolul al XIX-lea*. București, 1937, p. 65 — 76.

buiau să-i vie din străinătate, fiindcă are mare nevoie de ele, deoarece stă «cu brațele încrucișate». Iar cu cât le va avea mai repede, folosul îi va fi mai mare, fiindcă multe persoane «mă zoresc din toate părțile cu portrete». «Și dacă te bizui întru

De data aceasta Negulici face aspre imputări prietenului său Nicolae Guma care, înainte i-a promis tot concursul, iar acum nu-i răspunde cel puțin la scrisori. «Tăcerea d[umi]tale a sfârșit prin a nu-mi mai conveni de loc. Căci se poate presupune că

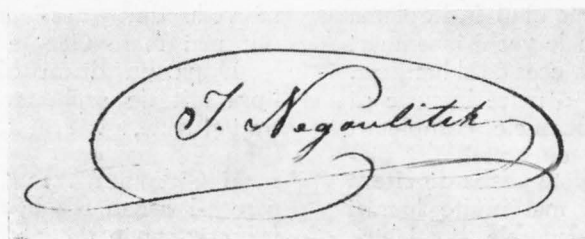


Semnătura lui I. D. Negulici, 1837

citva pe mine, fii sigur că îți voi fi foarte recunoscător în această privință».

Întârzierea trimiterii celor necesare de la Sibiu, îl face să bănuiască că valoarea întrece cu mult suma lăsată de el acolo, și că prietenul său, ca om de afaceri, șovăie

vin împrejurări care pot întârzia îndeplinirea unor făgăduieli, dar, cel puțin, cred că nu trebuie cineva să lase persoanele, și mai ales pe prieteni, în nesiguranță. Și că, dimpotrivă, trebuie cel puțin, să le răspundă la scrisori».



Semnătura lui I. D. Negulici, 1837

să le trimită înainte de a fi achitate. «Să dea dumnezeu să nu fie așa, căci, într-adevăr aș fi foarte mîhnit».

«Cît despre mine, în orice caz, am crezut că procedez mai bine trimițîndu-ți un ducat (galben) pentru ca să nu mai ai nici un motiv pentru a te îndoi de buna mea credință».

Cu toate acestea, cele necesare nu-i sînt trimise, ba mai mult decît atît, nu primește nici un răspuns. Din această cauză, exact după o lună, adică la 24 iulie 1837, foarte supărat, el scrie prietenului său Nicolae Guma direct, nu ca prima dată, prin casa de comerț Hagi Constantin Popp din Sibiu.

«Nu pot să înț leg care poate fi pricina, dar ceea ce știu e că nu mă așteptam la acest lucru, mai ales din parte d[umi]tale.

Ah! dragă prietene! gîndește-te că m-am bizuit și pe cuvîntul d[umi]tale, și că, din această pricină, am pierdut și pierd încă un timp, pe atît de însemnat, pe cît de prețios.

Te rog din nou să răspunzi odată, pentru ca...¹ dar ce zic? Nu la un simplu răspuns mă aștept eu după atîta timp; trebuie să mă aștept, dimpotrivă, să primesc, în mod absolut obiectele mele. Trimite-mi-le așadar, pentru numele lui dumnezeu, căci cred că e deajuns...² Foarte asigurat că de astă dată voi fi, fără îndoială,

¹ Loc liber în original.

² Idem.

satisfăcut, te rog să primești dovezile prieteniei mele. Adio. Prietenul d[umi]tale I. Negoulitch» [Negulici].

În urma acestei scrisori și a ducatulului trimis să completeze eventuala diferență de preț, prietenul său N. Guma îi trimite cele cerute.

Drept urmare, în ziua de 9 august 1837, tot din Cîmpulung, Negulici se grăbește să răspundă prietenului său că a primit cele trimise din Sibiu, în ziua de 6 august, împreună cu două scrisori, una din 24 iunie, iar alta din 12 iulie. Însă cu deosebită mirare, răspunde că le-a primit, întâmplător, de la altă persoană care nu-i fusese recomandată în acest scop și pe care a cunoscut-o ocazional la Tîrgul Sf. Ilie din Cîmpulung, unde s-a dus și el pentru anumite treburi.

Obiectele, adică pîza și culorile, trebuia să le primească prin mijlocirea neguțatorului Mihail Popovici «pe care mi l-ai recomandat și prin care ți-am trimis toate scrisorile mele și am primit și eu una dintr-ale d[umi]tale». Dar ceea ce i s-a părut și mai curios, e faptul că persoana pe care n-a cunoscut-o și nici aceea pe el, a mai primit, cu toate acestea, dispoziția să nu elibereze pachetul «pînă ce nu mă voi prezenta eu însumi. Ce lucru straniu. Crede-mă prietene, că nu mă dumiresc: cum ai putut uita ceea ce am vorbit și ceea ce ți-am spus apoi, în toate scrisorile mele, și ai adresat obiectele mele unei astfel de persoane și cu un astfel de ordin». Dar în sfîrșit, trecînd peste acest neajuns, Negulici îi mulțumește că le-a trimis și îl roagă să primească «expresia sincerei lui prietenii». În ceea ce privește «excedentul de doi florini îl voi da lui Toma Nicolau¹ așa cum îmi spui, la întoarcerea mea la Pitești. I l-ași fi dat dacă nu ar fi plecat a doua zi după întrevăderea noastră, după care nu l-am mai văzut».

În post-scriptum, fără răutate însă, adaugă următoarele: «Permite-mi, prietene, să-ți spun, să fii mai exact în afacerile dumitale».

Aceste rînduri și cu altele dintr-o altă scrisoare de mai înainte, după cum am văzut, în care Negulici îi face imputări prietenului său, fac pe Nicolae Guma

care avea o fire sensibilă și nervoasă să-i trimită o scrisoare usturătoare, de-a dreptul jignitoare.

Negulici, foarte afectat de scrisoarea primită de la N. Guma, îi răspunde la 3 octombrie 1837 din Pitești, nu ca să se desvinovățească, fiind că nu era cazul, ci ca să se explice. Această scrisoare² cu un cuprins atît de interesant, în care se arată multă bunătate și bun simț, fiind o adevărată oglindă a firii împăciuitoare a artistului, o reproducem, pentru documentare, aproape în întregime. Astfel:

«Dragă prietene, Am primit scrisoarea d[umi]tale cu data de 22 august și nu fără mirare am văzut ciudatul limbaj pe care mi-l ții. Îți mărturisesc însă că, dacă nu ași fi păstrat copia ultimei mele scrisori pentru ca să văd ce ți-a putut jigni atît de mult amorul propriu, cine știe ce ți-aș fi răspuns în starea de supărare în care mă găseam după citirea ei; căci într-adevăr mă jignește adînc.

Revăzînd însă copia mea, am conchis că ai înțeles greșit sensul scrisorii mele, deoarece nu m-am gîndit niciodată să te jicnesc și nici măcar să-ți fac cîteva muștrări serioase. Și cum, mărturisesc, aș fi foarte mîhnit să rup cu d[umnea]ta numai din pricina neînțelegerii unei scrisori, am crezut să trebuie să-ți răspund pentru a-ți arăta că sînt foarte necăjit că ai interpretat atît de rău adevăratul înțeles al scrisorii mele, și în același timp să-ți arăt cît de ofensatoare e scrisoarea d[umi]tale de la un capăt la celălalt. Ea este jicnitoare, zic, deoarece e serioasă și nu ca a mea.

Cred că ar fi inutil să fac analiza întregii d[umi]tale scrisori și să-ți reproduc aici fiecare din fraze pentru a-ți răspunde la fiecare în particular. Căci, în sfîrșit, văd bine că toată sarea și amărăciunea pe care le-ai întrebunțat la fiecare cuvînt nu provin decît numai din acea frază pusă dedesubtul scrisorii mele, care, în realitate, poartă, într-un mod foarte evident, simbolul prieteniei, lucru pe care îl vei vedea îndată. Mă voi mărgini să-ți răspund numai la frazele care privesc direct reparația onoarei mele jicnite și împăcarea dintre noi.

¹ Toma Nicolau, neguțator din Pitești, în legături comerciale cu vestita firmă Hagi Constantin Popp din Sibiu.

Dum. Z. Furnică, Documente privitoare la comerțul românesc. București, 1931, p. 384 — 386.

² Scrisoarea, în afară de ștampilele de poștă ale localităților Boița și Hermannstadt [Sibiu] are pecetea inelară a lui I. D. Negulici. Aceasta are forma octogonală; în cîmpul ei se găsesc două spice care încadrează în partea de sus o cruce și cite un porumbel de fiecare parte, iar în partea de jos o inimioară.



Vasile Beldiman

Prietene, fraza care mi-a atins mai mult cinstea și care, dacă te-ai fi gândit cu ceva mai mult calm când ai dictat-o, nu ai fi pus-o, sau ai fi șters-o, este aceasta:

« Prea bine cunoașteți că eu acest comision de la d[umnea]-ta n-am primit nici pentru interes, nici ca să mă obligarisesec cu du[mita]le, ci numai o facere de bine a te ajuta »¹.

Prin această frază ai aerul că-mi spui că ți-ai făcut întru câțva, cu mine, un fel de pomană (Dumnezeule, cât demult mă copleșește această idee!) primind acest comision. Dar spune-mi, pentru Dumnezeu, nu ți-am achitat eu toate cheltuielile pe care mi le-ai indicat? Ce! ai suprimat cumva, din întâmplare câteva din ele. Ah! pentru numele lui Dumnezeu, notează-mi-le pentru ca să te despăgubesc și încetează te rog a te mai gândi că m-ai ajutat în felul

acesta; mă jicnești numai gândindu-te la aceasta. Nu voi nega că mi-ai făcut un serviciu. Și deși ai adăogat cuvântul ingratitude, am cinstea să-ți spun că sînt foarte recunoscător chiar și pentru serviciile cele mai neînsemnate. Ah! te asigur, prietene, că sînt din cale afară de necăjit că ai vrut să-ți plătesc acest serviciu cu prețul cinstei mele. Mă mîngîie însă convingerea pe care o am că ai făcut aceasta numai într-un moment de mînie.

În ceea ce privește expedierea obiectelor mele prin altă persoană decît aceea pe care mi-o recomandaseși, îți răspund că nu ți-am reproșat deloc aceasta; ți-am spus numai că ai făcut rău de a le fi adresat cu ordinul de a nu mi le preda decît atunci cînd mă voi prezenta personal. Iată că îți trimit aci alăturat și copia scrisorii d[umi]tale, care mă justifică îndeajuns.

¹ În scrisoarea lui I. D. Negulici, ambele pasagii reproduse din scrisoarea lui N. Guma sînt scrise în litere cirilice; caligrafia scrisorilor lui I. D. Negulici e frumoasă și foarte îngrijită.



Dumitru Popescu (tatăl generalului Alex. Candiano Popescu)

Și cred că am avut dreptate, căci îți spuseseam că aveam nevoie de aceste obiecte la Cîmpulung. Așa încît ai fi putut foarte bine să te dispensezi de a-mi spune cu privire la post-scriptul meu «cuvintele ce ați îndrăznit a pune au dessous de votre lettre să potrivească tocmai cu fapta aceea care ați urmat-o în prăvălia lui chir Gheorghie Cosma cu I. Corbulu».

Să trecem acum la acest post-scriptum. Dragă prietene, este adevărat că dacă ar fi adresat unei persoane cu care nu aș fi legat o prietenie care nu îngăduie sîcîli reciproce, acest post-scriptum ar fi fost, o recunosc, destul de izbitor și chiar jicnitor. Dar față de d[umnea]ta, cu care mă măgulesc de a fi legat o prietenie mai tare decît toate șicanele din lume, nu cred că ar fi deloc jicnitor. Chiar prin faptul că ceea ce ți-am scris în post-scriptum nu ți le-am spus în conținutul scrisorii, ar fi trebuit să înțelegi că era o pură șicană pe care cineva și-o poate îngă-

dui față de un prieten. O, doamne, doamne, te asigur că nu te credeam atît de susceptibil pe cît mi păreai.

În sfîrșit, orice mi-ai spune, îți mărturisesc că nu am putut niciodată să te jicnesc, cum ai făcut d[umnea]ta. Dar e indiferent; să uităm aceasta și să fim iar buni prieteni.

Fiind sigur, dragă prietene, că după această scrisoare, nu-mi vei păstra rancună, îmi spun că, în curînd voi avea nevoie de alt comision asemănător. Fii bun și răspunde-mi dacă vrei să-ți iei și de astă dată această însărcinare, pentru ca să știu.

Informează-te, te rog, dacă se găsesc acolo hîrtie de desemn și creioane de lemn, exclusiv pentru desemn, și fii bun să mă înștiințezi cît mai curînd cu putință, trimîndu-mi și mostre. Ți-aș fi foarte îndatorat.

Primește încredințarea celor mai vii sentimente de prietenie

Prietenul d[umi]tale sincer
I. Negoulitch»



Fratele paharnicului Ioniță Budișteanu

În post-scriptum, Negulici îl anunță pe amicul său că nu a uitat ceea ce a vorbit « prin viu graiu », iar că la Pitești va mai sta numai câteva zile. Transmite complimente prietenilor din Sibiu, ceea ce ne arată că avea destule legături printre românii de acolo.

Nu cunoaștem și nici nu putem bănuși care a fost răspunsul la această scrisoare, cum au mai decurs lucrurile și dacă prietenia a continuat sau s-a rupt definitiv. Material documentar care să ne arate acest fapt, probabil, nu mai există și dacă, întâmplător, s-ar găsi pe undeva, nu-l cunoaștem.

În continuarea acestei corespondențe inedite, din 1837, analizată mai sus, vom

cita acum o scrisoare din 1847 trimisă de I. D. Negulici, din Atena, amicului său Constantin D. Aricescu¹, născut și el tot la Cîmpulung.

Din cele cunoscute pînă în prezent, știm că I. D. Negulici fusese în Grecia numai în 1839, cînd obținuse frumoase succese pe care ziarele din Atena le-au adus la cunoștința publicului de acolo, iar « Curierul de ambe sexe »² al lui Heliade s-a grăbit să le menționeze ca un punct de cinste pentru pictorul român care se întorcea în patrie, după ce obținuse succese în străinătate.

Din scrisoarea³ ce avem, în litere cirilice și cu un scris mai nervos, cu totul deosebit de cel dinainte, se vede că I. D.

¹ Constantin D. Aricescu (1823—1886) scriitor, autorul *Istoriei revoluției din 1821*, a luat parte la revoluția din 1848; tatăl pictorului Constantin Aricescu (1861—1932).

² « Curier de ambe sexe », periodul III, București, nr. 15, 1840—1842, p. 231.

³ Scrisoarea n-are adresă pe verso, fiindcă a fost învelită în altă hîrtie și trimisă ocazional, nu prin poștă.



I. Heliade-Rădulescu, 1841

Negulici a mai făcut o călătorie în Grecia, dar de data aceasta pentru o vreme mai îndelungată, în care, pe lângă îndeplinirea unei misiuni speciale, avea să vadă atâtea monumente de veche civilizație ce-i vor lărgi orizontul cunoștințelor.

După cât reiese din scrisoarea din 18 ianuarie 1847, se vede că I. D. Negulici era în Grecia de aproximativ doi ani și fusese trimis acolo de mitropolitul țării.

În acest interval, destul de lung, el nu și-a uitat familia, rudele și amicii din țară cărora le-a trimis nenumărate scrisori, cu toate că el n-a primit decât puține răspunsuri de la ei. În legătură cu aceasta el spune lui Constantin D. Aricescu că i-a trimis opt sau nouă scrisori, fără să primească nici un răspuns de la el pînă acum. Totuși e foarte bucuros că, în sfîrșit, scrisoarea trimisă din țară la 20 septembrie 1846, i-a sosit la Atena la 10 ianuarie 1847.

Se bucură foarte mult de înștiințarea că se află sănătoși cu toții, însă e foarte mirat că i se spune că n-a primit nici o scrisoare de la el.

«Eu — spune Negulici — cu toate neînlesnirile care le am, tot am cercetat pe toți prietenii mei fără să iau [primesc] vre un răspuns din parte-le.

De la nenea Dumitrache¹ am luat mai des, de la dv-dumneavoastră] după doi ani, de la alții, cum zic, de fel. Nu-mi vine a crede că ați primit numai această scrisoare, fiindcă cu ocazia care le trimiț, merg prea sigur. Cu toate acestea de vei voi cercetează pe d. Dumitrache și te încredințează că vei găsi scrisori din parte-mi și novitale destule din pămîntul grecesc. Ași fi voit și acum ca să vă scriu cîte ceva, dar vremea nu mă iartă».

La spusele lui Aricescu că nu i-a scris pînă acum deoarece socoate că s-a schimbat

¹ Dumitrache [D. Negulici], frate mai mare al pictorului.



Maria I. Heliade-Rădulescu, 1841

după plecarea lui din patrie, Negulici răspunde că nu s-a schimbat întru nimic sufletește, ba are și mai mare dragoste pentru prea iubiții lui prieteni. Singura schimbare a lui e la exterior, și dacă l-ar vedea, nici nu l-ar cunoaște «căci m-am schimbat cu totul la cele pă dinafară, barba este ca de arhimandrit, căciula ca de diacon și prin urmare, călugăr întreg».

Despre părinții lui, Negulici spune că n-a știut nimic pînă acum, singura informație că trăiesc a aflat-o din scrisoarea lui Aricescu. La această veste, el răspunde: «M-am bucurat prea mult că părinții mei încă trăiesc și se află sănătoși, pentru că în vreme de doi ani numai această știință luai, lucru destul de întristător pentru mine. Scrisori le-am trimis desule, dar nici un răspuns nu am primit. Vreau și acum să le trimit, dar nu m-au iertat vremea, cu toate că în luna lui

octombrie le-am trimis împreună și cu portretul meu, în forma în care mă aflu, osebit numai dacă nu l-o fi primit. Vă rog, de aveți mijloace, cercetați și nu puțin vei îndatora pe amicul d[umitale]».

După trimiterea acestei scrisori, la relativ scurtă vreme, el se întoarce în țară cu o experiență în plus și încărcat cu lucrări personale, precum și cu diferite tablouri și antichități pe care le-a putut achiziționa, în limita posibilităților materiale, fiind un pasionat colecționar.

Focul¹ cel mare din 23 martie 1847, provocat de zvăpăiatul copil al Drugăneștilor², care a distrus o bună parte din oraș, îl găsește pe Negulici la București. Nenorocirea se abate și asupra lui nimicindu-i mobilierul, precum și toate lucrările artistice făcute de el, sau colecționate de prin țările unde fusese. C. Stăncescu³, unul din primii săi biografi, în legătură cu

¹ George Potra, Focul cel mare din București anul 1847 (lucrare în manuscris).

² Portretele în creion ale acestora, făcute de I. D. Negulici, se găsesc în colecția Muzeului Republicii.

³ C. I. Stăncescu, Artele plastice în România între anii 1848—1878, București, 1896.



Ilencea Cretzescu, 1841

acest prăpăd nemaipomenit, spune următoarele: «... și astfel pieri nu numai întregul său avut, dar pieri și lucrările sale, schițate, desene, tablouri, stofe de lux și o mulțime de obiecte artistice, pe care el le adunase în călătoriile sale». Paguba suferită era foarte mare și ireparabilă. Și tocmai pentru acest motiv, comisia de ajutorare dându-și seama de valoarea pierderilor suferite de Negulici, deși aceasta nu era proprietar, îl trece în lista¹ sinistratilor cu un ajutor de 8000 lei. Poate că însuși domnitorul Gheorghe Bibescu, la propunerea marelui agă Iancu Manu și a comisiei alcătuite din M. Kalifarov, I. S. Gherasim și Lazăr Kalendaroglu, îi aprobă această sumă, fiindcă proprietarii cărora le

arsese casele în întregime și cu tot ce au avut în ele, de abia sint trecuți la despăgubiri de 1000 — 10 000 lei. Bineînțeles că s-a ținut socoteala și de celelalte posibilități ale fiecăruia. Negulici era unul dintre aceia care nu mai aveau nimic, deoarece și capitalul de 1500 de galbeni pe care îl avusese, îl investise în materiale și tipărituri de cărți din care scosese 14 volume până la acea dată. Avea intenția să atingă chiar un număr de 100 volume, lucrări² românești și traduceri din cei mai buni autori străini, cu care să îmbogățească literatura română.

Din ajutorul bănesc pe care-l primise ca sinistrat, Negulici și-a cumpărat o mică proprietate în mahalaua Livada Gospod,

¹ Ediție oficială. Catalog de numele persoanelor subscrise în folosul celor bintuiți de focul întinplat la 23 martie, anul 1847, cum și împărțirea la fețele întrebuințate de ajutor, tipărit la pitarul Karkaleki, București, 1848, 176 p.

² Despre lucrările scrise sau traduse de I. D. Negulici (tipărite sau proiectate) s-au ocupat N. Iorga, I. D. Negulici, în «Biblioteca enciclopedică». «Revista istorică», nr. 1—3, 1934, p. 16—17.

D.I. Popovici, Louis Aimé-Martin și proiectele de biblioteci universale din București. «Revista istorică», nr. 7—9, 1936, p. 225—234.



Portret de femeie, 1840

pe strada Sf. Constantin, în spatele grădinei Cișmigiu. Dar pînă la primirea acestui ajutor, fiind într-o situație materială grea, solicită o slujbă în ramura judecătorească pentru care, spune el, are «vocație și oarecare pregătire». Reorganizîndu-se tocmai atunci colegiul Sf. Sava i se încredințează catedra la care funcționase Carol Wallenstein. În această funcție a stat opt luni și jumătate, pînă în ajunul revoluției de la 1848 la care participă foarte activ.

În ziua de 10 iunie 1848, după atentatul îndreptat împotriva domnitorului Gheorghe Bibescu, Scarlat Kretzulescu, noul prefect al poliției arestează foarte mulți tineri cu idei revoluționare, băgîndu-i în beciurile poliției unde se aflau arestați cu trei zile

mai înainte căpitanul Teologu și I. D. Negulici¹.

În timpul Guvernului Provizoriu este numit prefect² al județului Prahova, iar după înăbușirea revoluției fuge împreună cu alții în Transilvania, la Brașov.

De aici, în vara anului 1849, a fost obligat să se ducă la Constantinopol. Domiciliul obligatoriu i-a fost fixat în orașul Brussa din Asia Mică. Acolo, întristat și departe de țară, măcinat și de vechea boală care se agravase, își dă sfîrșitul în ziua de joi 5 aprilie 1851. Vestea morții lui se răspîndi imediat în cele mai îndepărtate colțuri ale Europei unde se găseau romîni exilați, precum și în patria sa, pe care n-a mai avut norocul s-o vadă.

¹ Lucia Dracopol-Ispir, op. cit., p. 154—155. Constantin George Mano, Documente din secolele XVI—XIX privitoare la familia Mano. București, 1907, p. 536.

² Anul 1848 în Principatele Romîne, vol. II, p. 39, 287, 359.



Portretul unui demnitar turc

Într-o scrisoare trimisă din Constantinopol în țară, de G. I. Crețescu lui Constantin Ipătescu (fratele exilaților Nicolae și Grigore Ipătescu), la numai patru zile după moartea pictorului, 9 aprilie 1851, printre multe alte informații în legătură cu exilații din Constantinopol și Brussa se spun următoarele: «Negulici a murit joi (5 aprilie) și a fost petrecut pînă la mormînt, pe lîngă arhieru și alți popi greci, și de părintele [Ioasof] Snagoveanu, care a venit de o săptămîină aici»¹.

I. D. Negulici a fost înmormîntat în cimitirul greco-ortodox din Constantino-

pol, iar Heliade Rădulescu i-a scris următorul epitaf:

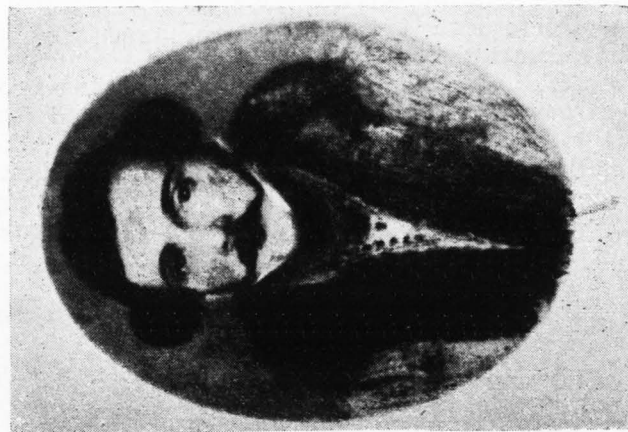
«Îl leagă-n durere România
Trăi, lucră, muri spre a ei salvare,
Azil, mormînt, îi fu Turcia,
Și Patrie-i fu ultima suflare»².

Mai tîrziu, în 1854, corpul său a fost pus alături de cel al preotului Atanasie Luzin din Craiova și al pictorului Barbu Iscovescu³ în frumosul cavou de marmoră, plătit cu 500 de galbeni, rămași de pe urma lui Iscovescu, și construit sub îngrijirea lui Gheorghe Magheru și a lui A. Christofi.

¹ Profesorul N. Ionescu, Pictorul I. D. Negulici, 1812 — 1851, în «Universul», 21 august 1934.

² Academia R.P.R., Manuscrisul 5287, foaia 34 (Hirtille lui Christian Tell).

³ Marin Nicolau, Pictorul Barbu Iscovescu, 1816 — 1854. București, 1940, p. 77. George Fotino, Din vremea renașterii naționale a Țării Românești. Boierii Golești. București, 1939, vol. II, p. 162.



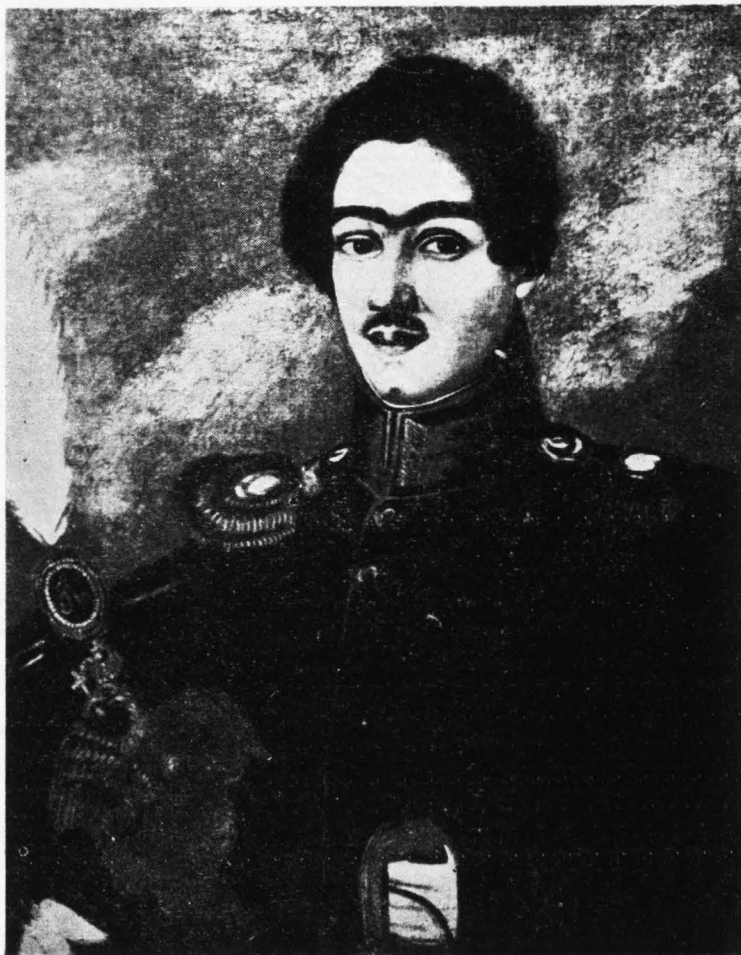
Barbu Dimitrie Slătineanu



Alex. Lehtiu



Maria Slătineanu



Grigore Serrurie

«Era un monument splendid, fără pereche, pe cîmpul francilor din Pera de la Constantinopol»¹.

Acest cavou, în care cei trei exilați și-au odihnit osemintele timp de 80 de ani, unul din cele mai frumoase din tot cimitirul din Pera, nu mai există, după cum nu mai există nici cimitirul, fiindcă pe locul lui, după dispoziția lui Kemal Pașa, s-a făcut un cartier de vile luxoase.

Pentru întreaga lui activitate în domeniul artelor plastice, care ne este cunoscută aproape în întregime, I. D. Negulici merită, după cum spune acad. Gh. Oprescu: «un loc onorabil printre primii noștri pictori naționali»².

LUCRĂRI INEDITE

DESENE

Vasile Beldiman: Desen în creion și conté. L. 0,150 × I. 0,105. Îscălit, jos în dreapta, I. Negoulitch, dedesubt, Souvenir.

Hîrtia pe care a fost desenat a fost mult mai mare, dar din cauza relei păstrări și a umezelei a cărei urme se mai văd, a fost tăiată sub forma unui medalion. Desenul poartă urmele unor înțepături de creion.

Apartine lui George Potra, București.

Vasile Beldiman, este feciorul marelui vornic Alexandru Beldiman (1760 – 1826),

¹ Biografia lui Al. Christofi. Craiova, 1898, p. 27–28.

² Gh. Oprescu, op. cit., p. 76.

poet român și autorul, între altele, a poemului «O jălnică tragedie a Moldovei» în care versifică povestirea evenimentelor politice ale revoluției greco-romine din 1821.

Vasile Beldiman (n? — + 1853), fost agă și ministru, e tatăl lui Alexandru V. Beldiman (1832 — 1898), ziarist și om politic, care a dus o înverșunată campanie antimonarhistă în ziarul «Adevărul», fondat de el în 1872.

Dumitru Popescu (tatăl generalului Alexandru Candiano-Popescu): Desen în creion și conté. L. 0,130 × I. 0,100 (oval). Îscălit, în stînga, cu caractere chirilice I. Negulici.

Aparține lui Ion V. Lascăr, București.

Fratele paharnicului Ioniță Budișteanu: Desen în creion. L. 0,130 × I. 0,105. Îscălit, jos în stînga, I. Negoulitch.

Desenul a fost tăiat în partea de jos pentru a putea fi încadrat într-o ramă ovală, mai mică.

Aparține lui George Potra, București.

I. Heliade-Rădulescu (1802 — 1872): Desen în creion. L. 0,210 × I. 0,160. În partea de jos, «Spre adducere aminte», I. Negulici, 1841.

Apaține lui Mircea I. I. Heliade-Rădulescu, București.

I. D. Negulici a pictat, după 1848 la Paris, portretul lui I. Heliade-Rădulescu, care s-a pierdut însă în decursul timpului.

Maria I. Heliade-Rădulescu (soția marelui cărturar și animator al secolului trecut): Desen în creion. L. 0,210 × I. 0,160. În partea de jos: «Spre adducere aminte», I. Negulici — nedatat, dar făcut în același timp cu portretul soțului, adică în 1841.

Aparține lui Mircea I. I. Heliade-Rădulescu, București.

Ilenca Cretzescu, născută Papazoglu, bunica compozitorului Gheorghe Ștefănescu: Desen în creion. L. 0,200 × I. 0,150. Semătura ștearsă, dar se văd urmele; datat 1841.

Aparține lui Mihail Stephănescu-Arefi, București.

ACUARELE

Portret de femeie. Reprezintă pe bunica (născută Prejbeanu) scriitoarei Arabella Iarca.

Miniatură pe fildeș. L. 0,100 × I. 0,70. După mărturisirea Arabellei Iarca, cînd i s-a schimbat rama, hîrtia cea veche din spate, pe care era însemnat că s-a «zugrăvit» în 1840 de I. D. Negulici, a fost aruncată.

Aparține lui George Potra, București.

Portretul unui demnitar turc. Miniatură pe fildeș. L. 0,055 × I. 0,045. Semnat în dreapta, lateral, I. Negoulitch, 1839.

Are o frumoasă încadrare în ramă de aur, cu clips de prins în stofă, și a fost purtat ca medalion.

Aparține lui Mihai Stephănescu-Arefi, București.

ULEIURI

Grigore Serrurie¹ (1821 — 1893), poet și publicist. Fost ofițer în Regimentul 2 Linie (infanterie) din Giurgiu. A participat activ la revoluția din 1848. Exilat la Brussa. Însmormîntat la Cimitirul Bellu.

Ulei pe pinză. L. 0,850 × I. 0,650.

Colecția Muzeului militar național, București.

GEORGE POTRA

ÎNSEMĂRI DESPRE UN PICTOR ARDELEAN NECUNOSCUT DIN SECOLUL AL XIX-LEA: SAVA POPPOVICIU SĂVOIU

(23 OCTOMBRIE 1818 — 29 MARTIE 1906)

Originar din Sadu de lîngă Sibiu, Sava Poppovicu este fiul preotului de la Riul Sadului, care ulterior s-a mutat în Sadu. La începutul carierei sale, este și el preot tot la Sadu. După aceea, fiind numit protopop român la Viena, în cadrul armatei austro-ungare, revine la Sadu

numai cînd iese la pensie și rămîne aici pînă la moarte (29 martie 1906). Este însmormîntat în curtea bisericii ortodoxe din Sadu.

La 1850 se căsătorește cu Eufrosina Kaskantin din Deva, despre care se spune că ar fi fost o femeie de o frumusețe rară.

¹ George Potra, Un «pașoptist» uitat: Grigore Serrurie (lucrări în manuscris).



Portret de femeie



Sf. Magdalena

Se pare că pandantul autoportretului său din tinerețe este chiar portretul acesteia. Căsătoria sa este însă de scurtă durată, fiindcă Eufrosina Kaskantin moare de timpuriu, iar pictorul rămâne celibatar pentru tot restul vieții.

La Viena duce o viață de boem. Ca membru al societății «Albrecht Dürer», frecventează o serie de localuri, cum era de pildă pivnița la «Getreidemarkt» unde se întruneau membrii acestei societăți.

Acestei perioade îi datorăm o mulțime de amintiri, care realizează atmosfera artistică a școlii vieneze din acele timpuri. Unele dintre ele sînt deosebit de prețioase.

El povestește de pildă, într-unul din volumele sale în manuscris, că tînărul peisagist rus Vereșceaghin, de curînd sosit la Viena, a stîrnit un viu interes în diferitele cercuri artistice.

Pluralitatea manifestărilor și a preocupărilor sale sînt cu siguranță un rezultat al societății pe care o frecventa. Astfel el nu se rezumă la pictură, ci învață și sculptura ornamentală, confecționîndu-și singur ramele, ale căror stiluri sînt dintre cele mai prețuite în acest timp.

Se pare că pentru florentini are o deosebită slăbiciune și că preferă în general rame bogat ornamentate, unele din ele de profil spaniol.

Desigur că acest lucru are mai puțină importanță, dar el este o dovadă că artistul era dotat cu o mare putere de muncă și că poseda o cultură aleasă.

Acestei complexități și sete de a cunoaște i se datorează probabil și cele peste patruzeci de volume în manuscris, care ne-au rămas de la el și în care diversitatea problemelor de care este preocupat: «pictură, etnografie, folclor, muzică, poezie etc.», este într-adevăr uimitoare. În pictura sa, el depășește cu siguranță orizontul amatorului și al diletantului.

Fire severă, ca și mediul în care trăia, se manifestă la el o neîncetată dorință de a-și perfecționa forma. Cea mai bună dovadă este portretul presupus a fi al soției sale, în care tendința de clasicizare este vădită în punerea în pînză, în poză, în draperie, în rezolvarea formei. În ce privește culoarea, el întrebunțează o gamă reținută, sobră, uneori chiar depri-mantă, dar totuși bine legată.

Din cele zece-douăsprezece lucrări pe care le-am putut vedea la Sadu (la familia Bucșa), în casa pe care a făcut-o el și în care a trăit, avem impresia că este un al doilea Mișu Popp, cu care are mari asemănări, mai ales de culoare.

Dacă în ce privește sentimentul și concepția în general, este atît de consecvent în întreaga sa operă, în ce privește meseria este totuși adeseori inegal.



Coborîrea duhului sfînt

Înclinat mai mult spre nuanțe epice, el pictează și compoziții, peisajul sau natura moartă rămînîndu-i străine.

Prezentăm aici lucrările descoperite de noi în familia Bucșa, moștenitori ai lui Sava Poppoviciu Săvoiu:

1. *Portret de femeie* (probabil soția pictorului), reprezentată trei sferturi spre dreapta, privind în față. Ține mîinile în dreptul pieptului, are păr lung căzînd bogat pe umeri. Poartă rochie gri, peste care este aruncată o mantie maro, păstrînd totuși umerii goi. Ulei pe pînză, nesemnat, $0,77 \times 0,60$.

2. *Autoportret din tinerețe* (pandantul primului tablou, reprezentat în haine de proto-presbiter militar, bust, spre stînga, privind în față. Poartă barbă plină, părul lung în plete, iar în mîna dreaptă ține un sul de hîrtie. Pe piept decorația «Crucea de aur» (nota informatorului). Ulei pe pînză, $0,77 \times 0,60$.

3. *Sfînta Magdalena*, reprezentată privind spre stînga, înainte. Mîinile împreunate pentru rugăciune, părul blond dezordonat căzînd pe umeri, mantie gri etc. Ulei pe pînză, $0,76 \times 0,60$.

4. *Coborîrea duhului sfînt*. Pe scările unei arhitecturi clasice, în fundal, Iosif



Autoportret

și Maria în centru, înconjurați de 15 sfinți, dintre care doi sînt îngenunchiați înaintea lor în stînga.

Inscripție (pe ultima treaptă în dreapta): «I^{ma} Pitura în Spital St Nicolae lîngă Arad în anul 1871, S^{ca} coferat dea Ilora în Viena la anul Domnului 1881 de Savu Poppoviciu „Săvoiu“».

Ulei pe aramă, $0,84 \times 0,67$.

5. *Autoportret*. La fel ca primul, de data aceasta însă, pe lîngă crucea de aur, mai are o decorație și este fără mîini. Pictorul este reprezentat la bătrînețe. Ulei pe pînză, $0,66 \times 0,54$.

6. *Portretul tatălui pictorului*. Stă trei sferturi pe un scaun, iar în poală ține o carte. Poartă haine preoțești albastre, are părul lung și barba plină. Ulei, $0,130 \times 0,090$.

7. *Portretul mamei artistului*. Privind spre stînga, poartă o învelitoare albă. Îmbrăcată într-un cojoc mare peste un pieptar. Fundal negru. Ulei, $0,13 \times 0,09$. Pandantul precedentului.

8. *Pînză pentru un prapîr*. Pune-rea în mormînt, în colțuri cei patru evangheliști. Ulei pe pînză, $0,86 \times 1,17$.

9. *Nașterea domnului*, aramă, $0,43 \times 0,33$.

10. *Botezul Domnului*, aramă, 0,43 × 0,33.

11. *Moment imediat după coborîrea de pe cruce*. În centru, Christ în diagonală, piciorul drept în racourci. La capul său Maria și Maria Magdalena. În spatele Mariei, un tânăr în manta roșie. În dreapta, două fecioare, una privind cu deznădejde în sus, iar alta în jos, ștergându-se cu o batistă la ochi. La pământ o a treia fecioară cu mâinile împreunate pentru rugăciune. Christ este așezat pe un cearșaf alb avînd dedesubt un snop de grîu. În colțul din stînga un vas în formă de lighian. Christ are mîna deaprtă întinsă de-a lungul trupului, iar mîna stîngă este susținută de Magdalena. Ulei, 0,45 × 0,54 (Probabil o copie).

Credem că Sava Poppoviciu Săvoiu merită o cercetare mai amănunțită pentru că în cele peste patruzeci de volume în

manuscris pe care le-a lăsat, se găsesc o mulțime de date prețioase pentru multe din domeniile vieții noastre culturale. Muzeul Brukenthal, prin secția sa de pictură, este cel mai interesat la aceasta, pentru că el are mult material expus și în depozite, aparținînd școlii austriace (vieneze), iar etnografia poate găsi aici o serie de date prețioase referitoare la comuna Sadu, la păstoritul din zona Mărginimii de care autorul se ocupă special în anumite volume etc.

Semnăind această descoperire a colectivului științific de la Muzeul Brukenthal, făcută în cadrul cercetărilor în colaborare cu Institutul de istoria artei, socotim că trebuie să subliniem necesitatea unei cercetări ample a moștenirii artistice și a numeroaselor volume documentare în manuscris (cuprinzînd peste 20 000 pagini, scrise începînd de la 1849), rămase de la acest autor necunoscut.

IULIU DIELZ, CORNEL IRIMIE
și VLAD FLORESCU

DOCUMENTE REFERITOARE LA THEODOR AMAN *

Muzeul Aman — Un proiect de monument funerar pentru mormîntul artistului — Școala de arte frumoase din București — O invenție a pictorului — Tablourile cu portretul lui Tudor Vladimirescu

În inima Bucureștilor, pe strada C.A. Rosetti (fosta stradă «Clemenței») se află Muzeul Theodor Aman. Dacă în legătură cu aspectul exterior al clădirii și cu operele pe care le adăpostește se cunoașteau pînă astăzi destule date, nu același lucru se poate spune privitor la condițiile în care a fost construită și la eforturile depuse pentru crearea muzeului.

Se știe că în liniile ei mari, clădirea — de fapt vechea locuință a artistului — a fost concepută chiar de Aman. Ideea acestei construcții i-o sugerase dorința de a avea un atelier încăpător, cu lumină de nord, care să îngăduie executarea tablourilor mari și aranjarea din cînd în cînd a unei expoziții personale.

O primă idee despre felul cum își imaginase Theodor Aman atelierul ne

putem face privind o acuarelă din 1857, păstrată astăzi la cabinetul de stampe al Muzeului de Artă al R.P.R. Proiectul, foarte diferit de ceea ce avea să însemne mai tîrziu adevăratul atelier, amintește totuși de acesta din urmă prin vastele proporții prevăzute și prin solemnitatea decorului.

Fără îndoială că în corespondența¹ purtată de Theodor Aman cu fratele său mai mare, Alexandru, se vor fi oglindit și preocupările artistului în legătură cu casa ce intenționa s-o clădească. Din nefericire nu ni s-a păstrat din această epocă decît o singură scrisoare trimisă de Alexandru Aman din Craiova, la 2 martie 1868². Ea ne dovedește că ideea construirii unei case atît de pușin obișnuite pentru Bucureștii anilor acelora nu a fost pusă în

* Vezi și «Theodor Aman» — Monografie. E. S. P. L. A., București, 1955.

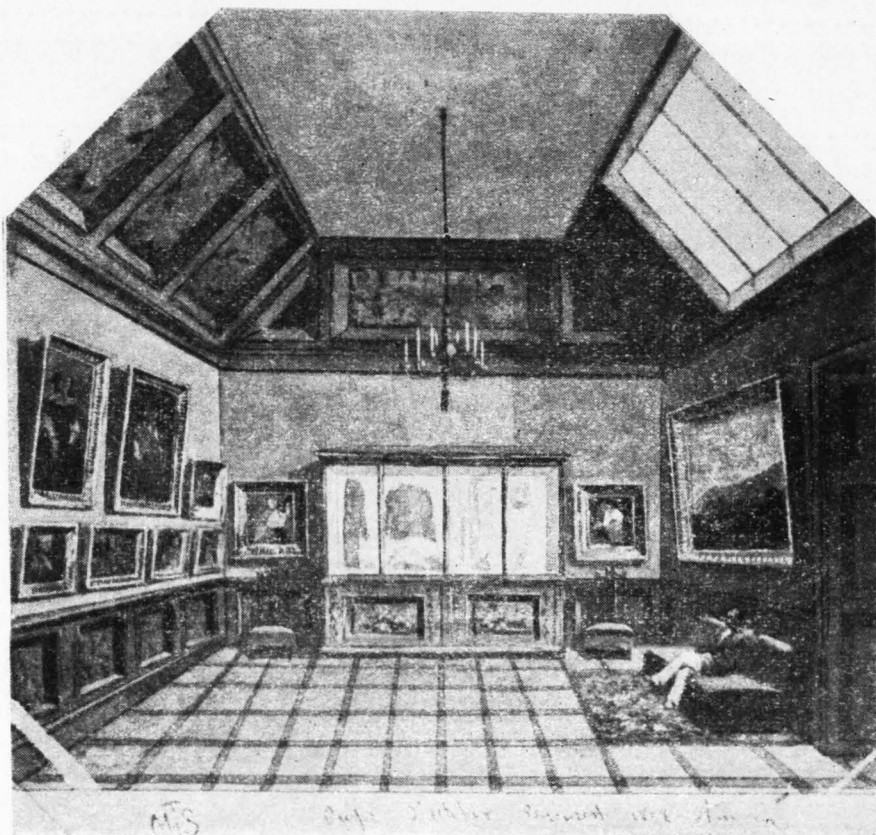
¹ În legătură cu această corespondență (scrisă în limba franceză și păstrată la Biblioteca Academiei R.P.R.) vezi și comunicarea noastră: «Atitudinea protestatară a lui Theodor Aman, față de monarhie și de regimul ei politic», publicată în rezumat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1954, nr. 1—2.

² Scrisoarea aparține nepoatei de bunică a Anei Th. Aman, d-na Margot Rîmniceanu din București care ne-a comunicat-o cu multă bunăvoință, împreună cu o parte din fotografiile reproduse în acest articol.

practică fără consimțământul celor doi frați ai lui Aman. Mai mult chiar, Alexandru a venit în ajutorul pictorului și cu oarecare subsidii materiale. De altfel, vom vedea că suma investită în această clădire echivala cu 6 300 de galbeni (adică 126 000 de lei vechi), bani de care firește pictorul nu putea dispune din derizoria lui leafă de director al Școlii de arte frumoase și nici chiar din vânzarea operelor sale, deși

acestui fusese împărțită între cei cinci copii moștenitori.

«Chiar astăzi — scrie Alexandru Aman în scrisoarea amintită — am primit scrisoarea ta din ¹... la care nu pot răspunde pe larg avînd în vedere că dl. Orăscu pleacă la București astăzi, luni, și trebuie să-i încredințez un mic pachet destinat ție, conținînd 52 de napoleoni și jumătate, ceea ce reprezintă 90 de ducați din venitul



THEODOR AMAN

Proiect de atelier

Acuarela pe hirtie, semnată și datată 1857—0,128×0,140

în acea perioadă ele îi erau plătite foarte bine (statul cumpărase «Votul de la 24 ianuarie» cu 600 de galbeni, «Bătălia de la Plonin» cu 450 de galbeni, «Bătălia romînilor cu turcii pe insula Sf. Gheorghe» cu 250 de galbeni și «Vlad Țepeș și solii turci» cu 300 de galbeni; nu trebuie omise nici comenzile particulare care asigurau și ele artistului un venit destul de însemnat). Aman mai beneficia însă și de o parte a venitului moșiei Corlățel, rămasă de la părintele său, serdarul Dimitrie Aman, moșie care după moartea

Corlățelu pe anul 1868. Planul, împărțirea și cheltuielile casei pe care ai proiectat-o sînt în întregime aprobate de mine și de Iorgu. În ce privește calitatea de vistiernic al micilor nebunii de artist, o accept cu plăcere, chiar dacă artistul ar fi un străin, cu atît mai mult cînd artistul implică attributele și prerogativele unui frate iubit cum ești tu. Închei urîndu-ți o clădire trainică și o lungă viață fericită».

Iată însă că vremea ne-a păstrat chiar contractul de zidire a viitorului muzeu. Scris în întregime de mîna lui Aman, el

¹ Spațiul liber care urmează e lăsat chiar de Al. Aman în cuprinsul scrisorii.



Alexandru Aman și soția sa Aristia

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>



Iorgu Aman (1821 — 1882) cu copiii săi Elena, Dumitru și Alexandrina

Fotografie din jurul anului 1870

este semnat de neamțul Fr. Scheller, care confirmă la sfîrșitul documentului sumele primite succesiv de la artist, conform convenției intervenite. Începutul glăsuiește:

«Contractu prin quare se face stiutu că amu tocmit cu Domnu Amanu ca să-i ȋdiescu din nou o casă în curtea dumnea-

carea ȋidului de un stîngen din fața pămîntului. 16 000, adică șaispredece mii dă lei, cînt tôte grinȋile vor fi aședate peste toată binaoa. 16 000, adică șaispredece mii dă lei cînd voru fi aședați căpriorii; 12 000, adică douăspredece mii lei cînd va fi învelită tótă binaoa cu tiniqia; iar



Theodor Aman cu prietenul său I. Cornetti, în Austria

Fotografie din 1860—1865

lui după planul iscălit de mine în lei vequi 126 000 și binaoa vequi ce se află pe locu pe quare mă îndatoredu a o da gata pînă la 1 augustu anul 1869 și au a se ține între noi celle următoare».

Urmează diferite clauze cu specificări tehnice, iar la sfîrșit se precizează:

«Bani se voru răspunde după cum urmeadă adică: 16 000 adică șaispredecemii lei, la facerea contractului, 20 000 adică douăȋeci de mii lei vequi, la ridi-

ceilanți bani se vor răspunde de la martie 1869, după înaintarea lucrului rămînînd un restu de 6 000, adică șase mii dă lei vequi, cînd îi voi da qieia. Si pentru mai multă siguranță s-a făcut două asemenea contracte dîndu-se unul la mîna altuia subtu ale nôstre iscălituri».

Contractul ¹ poartă data de 25 februarie 1868 și este semnat de Fr. Scheller.

Din documentul de mai sus reiese că planul propriu-zis al clădirii îi aparține lui

¹ Contractul — păstrat astăzi la Muzeul Aman din București — a fost găsit de noi printre hîrtille rămase de la Theodor Aman.

Fr. Scheller și nu lui Theodor Aman, cum s-a crezut pînă acum. Fără îndoială însă că acest plan a fost executat după indicațiile foarte precise și detaliate ale artistului, ceea ce sîntem îndreptățiți să deducem și din faptul că unele proiecte de decorație au fost executate cu mult înă-

lor 1870 o oarecare vîlvă, trezind invidii și animozități. Într-o scrisoare¹ din 11 ianuarie 1870, expediată din Craiova, Alexandru îi scrie pictorului:

«Lucrează scumpul meu frate și nu te nelinești prea mult; odată ce vor fi încetat de a mai fi invidioși pe casa ta, vor reveni...».



Theodor Aman în ținută de lucru
Fotografie din jurul anului 1864

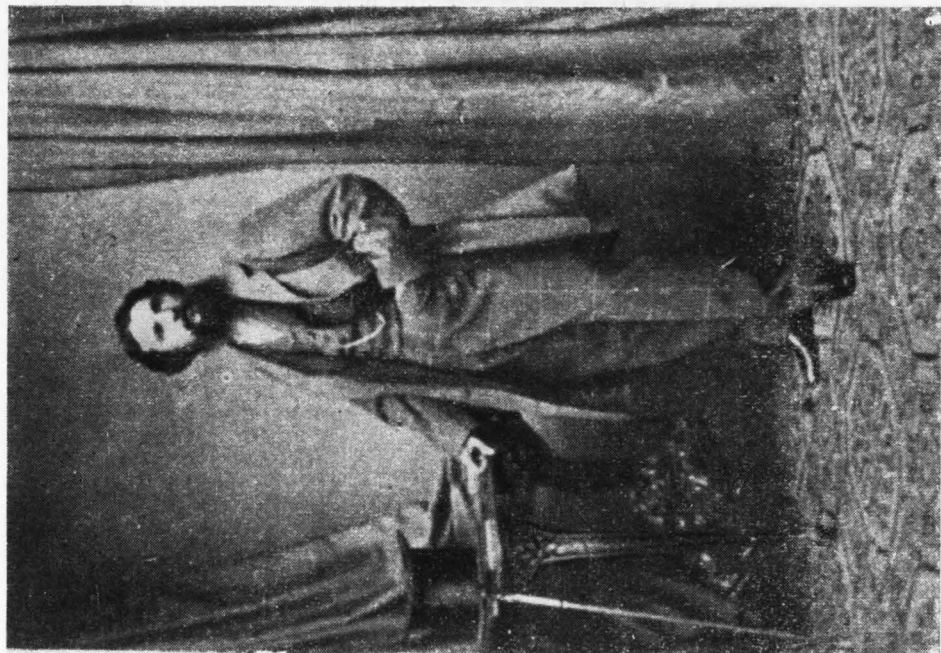
inte de construirea casei, dimensiunile și locul lor de aplicare fiind prevăzute în raport cu ansamblul arhitectonic conceput de Aman (astfel «Venus purtată de amorași» — panoul decorativ din fostul cabinet de lucru al pictorului — datează din 1863). Tot din contract reiese (ținînd seama de data la care Aman achită ultima sumă convenită) că imobilul a fost terminat la 9 octombrie 1869.

Cum era și de așteptat, construirea acestei clădiri a stîrnit în Bucureștii ani-

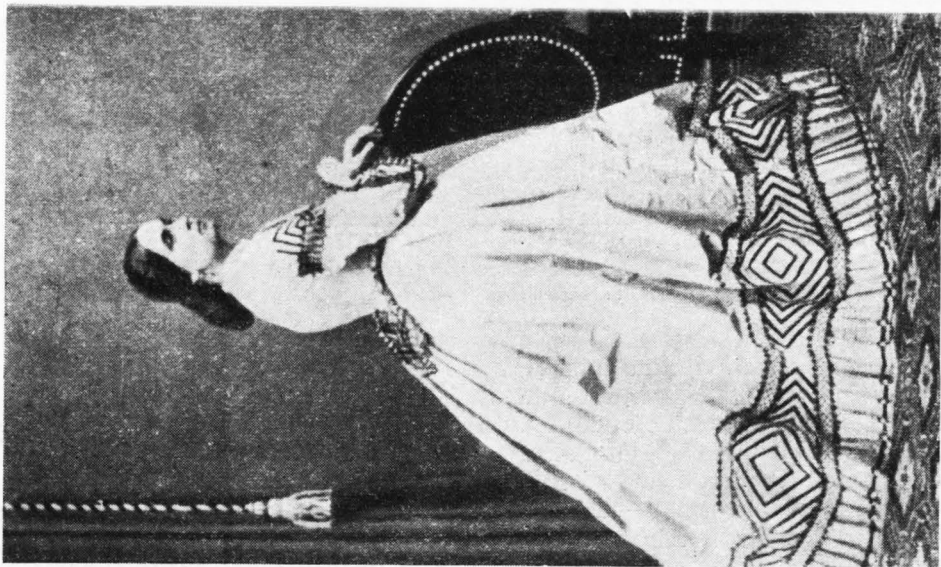
Desigur că Alexandru se referă aici la o scrisoare precedentă a artistului prin care acesta se plîngea că unii cunoscuți îl ocoliseră din invidie.

Deși de-a lungul întregii sale vieți Theodor Aman s-a arătat foarte legat sufletește de locuința artistică pe care și-o construise, au existat totuși clipe de descurajare cînd, datorită amarului pricinuit de neînțelegerea și disprețul guvernelor burghezo-moșierești, era cît pe ce să vîndă casa și să se expatrieze. Scrisoarea lui

¹ Scrisoarea se află în păstrarea nepoatei de bunică a Anei Aman: Margot Rîmniceanu.



Theodor Aman in 1865



Ana Aman in 1865

către Alexandru Aman, din 16/28 octombrie 1883 ne spune:

«Continui să mă gândesc la vânzarea casei («je pense toujours à réaliser la vente de la maison») pentru a petrece în străinătate ultimii ani care îmi rămân, dar întrucît e o casă sui-generis, e greu de găsit un amator. E adevărat că apuntementele mele au sporit cu 150 de franci, dar asta e o picătură într-un basîn și apoi, la drept vorbind, eu care n-aș voi să trăiesc decît pentru artă, nu la București mi-aș putea îngădui această plăcere, unde nu sînt artiști și cu atît mai puțin obiecte de artă. Modul de viață la București, care mă mulțumea altă dată, mă lasă indiferent. De astădată vîrsta joacă un rol hotărîtor în toate acestea. Îmi vei spune: e foarte adevărat, dar e și o variație în monotonie și apoi regimul care ne guvernează a făcut pe toată lumea indiferentă și invidioasă, excepțînd pe cei ce fac parte din clică».

Știm că asemenea stări de depresiune au fost trecătoare și idei ca cele exprimate mai sus n-au fost niciodată traduse de artist în fapt. Greutățile prin care trecea Aman erau însă reale. În scrisoarea sa către Alexandru, din 11 martie 1884, găsim în colțul din dreapta sus, acest semnificativ motto:

«Fiecare își poartă crucea aici pe pămînt». Scrisoarea conține printre altele și următorul pasaj privitor la casă:

«Am fost ocupat cu ipotecarea casei mele la Creditul Funciar. A fost evaluată de experții lor la 150 000. Nu voi lua decît 50 000. Criza e puternică pentru toată lumea în general, pentru arte în particular. De la venirea la putere a guvernului acestor hrăpăreți («gouvernement de cette ripaille»). Aman se referă aci la guvernul liberal — R.B.) m-am resimțit foarte mult și afară de asta viața la București se scumpește pe zi ce trece».

Aman nu și-a mai putut răscumpăra casa. După decesul său, ea a revenit soției, conform voinței exprimate prin testamentul din 21 februarie 1882:

«Fiind-că voiescu ca după încetarea mea din viață să se știe cum trebuie să se urmeze cu averea mea și fiind-că amu trăitu în căsnicie fericită cu pré iubita mea socie Annette Aman, născută Politimos, lasu totă averea mea mișcătoare și nemișcătoare care se va găsi după moartea mea sociei mele, liberă fiindu ca să dispună de dînsa cum va voi ca absolută proprietară. Aceasta este ultima mea voință care este făcutu

cu deplina mea mulțumire și întregimea facultăților mele mintale voescu ca să fie executatu întocmai după încetarea mea din viață».

Cu toate că Theodor Aman i-a lăsat soției sale întreaga libertate de a dispune de averea rămasă, avere care se reducea în fond la locuință și tablourile aflate într-însa Ana Aman n-a înțeles să înstrăineze acest avut nici chiar atunci cînd nevoile materiale o îndreptățeau s-o facă. Sînt cît se poate de semnificative numeroasele memorii¹ pe care ea le-a înaintat Ministerului Instrucțiunii și Palatului pentru a obține transformarea fostei locuințe a pictorului într-un muzeu cu numele acestuia. Dintr-un astfel de memoriu (nedatat) scris chiar de mîna Anei Aman aflăm printre altele un detaliu foarte important: artistul și-a construit casa gîndindu-se de la început s-o lase după moarte statului în vederea înființării unui muzeu. Dar să lăsăm să grăiască însuși memoriul amintit.

«Sacrificiile ce Th. Aman a trebuit să facă în viață pentru școlă și artă — scrie Ana Aman — cum și cheltuielile ce i-a ocazionat o boală crudă în decurs de 12 ani, au lăsat în lipsă pe văduva sa, care nu beneficiază de cît de o pensie de 150 lei lunar; datoriile lui Th. Aman și creanța creditului fonciar urban asupra casei lui din str. Clemenței, neputîndu-se plăti de văduva sa, ar expune acest imobil a trece în posesiunea altor proprietari fără a se putea realiza una din dorințele defunctului artist, care urmărea crearea unui Muzeu de frumoase arte pentru care destinase această construcțiune. Văduva cheltui și restul averei sale, plătînd timp de 14 ani ratele la credit pentru suma de 70 000 lei împrumutați, impozitele și făcînd tôte reparațiile necesare, astfel că imobilul cu tot ce conține se află în perfectă stare de conservare.

Astăzi însă din nenorocire, ea se află în imposibilitate de a mai putea face noi sacrificii. Acest imobil conținînd operele defunctului artist, numeroase sculpturi și tablouri în ulei pe ziduri, plafoane, uși, reprezintă în mare parte aleasa activitate a acestui ilustru fiu al țarei care a immortalizat cu penelul său numeroase scene din trecutul nostru. Locuința sa e un adevărat Muzeu, aceasta ar putea produce chiar un venit Statului dacă s-ar îndeplini dorința defunctului, deschidîndu-se un Muzeu, cu o mică taxă de intrare și reproducerea a 60 plăci de gravură care s-ar putea vinde în toată țara.

¹ Toate aceste memorii sînt păstrate de Margot Rîmniceanu.

Pentru realizarea acestui scop ar urma cu neîntîrziere să se răscumpere de Stat imobilul ce conține operele lui Aman, asigurîndu-se în contra pierderii lor, și cău-tînd chiar cu timpul a întruni în acest local prin oferte sau cumpărături tot ce a produs Aman. Văduvei urmează a i se vota o rentă viageră pentru înlesnirea existenței ei, în schimbul cărei rentă, va ceda statului dîsul imobil, îndeplinindu-se astfel și dorința defunctului ei soț. Dacă Statul ar admite această propunere, printr-o comisiune specială, s-ar putea aprecia valoarea reală și artistică a imobilului și operelor ce conține, făcîndu-se și inventarierea lor și stabilindu-se renta viageră ce s-ar servi vădu-vei; Statul ar realiza conservarea picturelor și lucrărilor de artă ale defunctului artist care sînt adunate în imobil, și ar face și o afacere bănească pe lîngă o operă pioasă și patriotică».

După foarte multe străduinți Ana Aman a reușit în 1904 să încheie cu statul o con-venție, pe baza căreia îi ceda muzeul în schimbul unei modeste rente viagere. Totuși după trei ani de la preluare, oficialitatea încă nu întreprinsese nimic pentru deschiderea muzeului și punerea în valoare a operelor donate.

« Vă sînt cunoscute — afirmă soția pic-torului în cuprinsul unei noi întîmpinări ¹ adresată ministrului Instrucțiunii — sacri-ficiile ce am făcut, ca după moartea regre-tatului meu soț Theodor Aman, să las Țării casa și operele ce au rămas de la el, cu scopul de a se crea un muzeu, care să poarte numele lui Theodor Aman. Sînt 3 ani de zile, Domnule Ministru, de cînd am convenit cu Onor Minister al Instruc-țiunii printr-un act de vînzare ca să las atît casa, cît și operele artistului, ca să ființeze acest muzeu. Nefăcînd un act de danie propriu-zis spre a nu se pricinui Statului procese — după încetarea mea din viață, din partea moștenitorilor mei direcți — am socotit că sub forma aceasta, ca fiind vîndută, să rămînă deapururi muzău al lui Aman, și mi s-a acordat o recompensă de 800 de lei pe lună pentru cît aș mai trăi. Cu adîncă durere constat că, nici o dispo-zițiune nu s-a luat în acești 3 ani ca să func-țiuneze muzăul Aman, nici nu s-a inaugu-rat în mod oficial punîndu-se o piatră comemorativă pe zidul clădirii la stradă și tipărindu-se un catalog atît de necesar. În casa unde eu am crezut să văd funcțio-nînd muzăul Aman, s-au transportat biu-rourele Casei artelor și ale Comisiunei monu-

mentelor istorice; s-au instalat ateliere de fotografie și serviciiuri de arhitectură, numai muzăul Aman nu există.

Astfel, scopul pentru care eu am făcut atîtea mari sacrificii, îl văd zădărnicit, iar munca și meritele soțului meu nesocotite tocmai de aceia cari, fiind puși în fruntea mișcării noastre artistice, s-ar fi căzut să cinstească meritele reale și talentele de



*Despina Paris (Pepica), mama lui Theodor Aman
1803 (?)—1868 (?)*

Fotografie de la sfîrșitul vieții

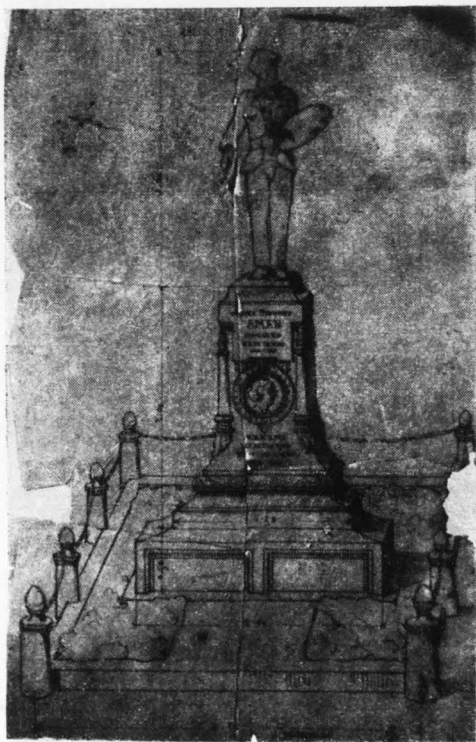
seamă. Apelez la simțămintele deosebite ce știu că Domnia Voastră Domnule Minis-tru, le aveți pentru tot ce este muncă vred-nică de laudă, ca să interveniți să se inau-gureze muzăul Aman, îndată după trans-portarea operelor, care au fost duse la expozițiune. Să se tipărească un catalog, să fie instalate operele lui Aman la simeză, spre a fi văzute bine.

Pentru aceasta, trebuie neapărat să se degajeze localul muzăului Aman de toate biuourile care nu-și au de loc sens în casa lui Aman. Opt încăperi le ocupă biuourile.

¹ Documentul este păstrat de Margot Rîmniceanu.

A mai rămas jos, abia atelierul cel mare al lui Aman, neocupat de biurouri. Dacă toate aceste camere de jos ar fi lăsate libere ar fi destul loc, spre a se așeza bine, în lumină potrivită, toate operele lui Aman.

Cu această ocasiune, cred, Domnule Ministru, că ați săvârși un act de mare laudă, dacă ați dispune să fie oprite pentru muzăul Aman toate operele lui, care sînt



Proiect de monument funerar pentru mormîntul lui Aman

(Documentul fiind într-o stare foarte proastă, cu unele părți lipsă, printre care și semnătura; autorul proiectului n-a putut fi identificat. Pe original se mai recunoaște numai mențiunea «Paris» în colțul din dreapta jos)

în proprietatea Pinacotecelor din București și din Iași și care, actualmente, se află la expozițiune.

Văzînd că se realizează această sfîntă dorință ce am avut, ca să aibă Țara operele lui Aman, în casa lui proprie, ca domeniu public, ca muzău vizitat, servind de o adevărată școală, pentru generațiile viitoare de artiști, cu dragă inimă voiui mai da și eu tot ce mai posed de la Aman, deseneuri, reviste, biblioteca etc. Cred că am dreptul să nădăjduesc că rugămintea mea va fi satisfăcută, Domnule

Ministru, cît mai neîntîrziat, pentru că m-a călăuzit numai ideea morală de a se pune-n evidență meritele unui maestru, care a întemeiat o școală, fiind și cel mai de seamă pictor al renașterii noastre artistice. Jertfele pe care le-am făcut păstrînd casa 13 ani și operele lui Aman nu pot rămîne nesocotite; și este o adevărată insultă, care se aduce memoriei artistului Aman, cînd în loc de Muzăul Aman, funcționează în casa lui biurouri, care pot fi utile, dar n-au nici o legătură cu scopul frumos pentru care am trecut această casă la Stat.

Bucuria mea ar fi fost, ca, cele din urmă zile ale vieții mele, să le petrec acolo. Eu n-am mai ținut seama de mine, atunci cînd m-am decis să fac un muzău public din casa și operele lui Aman.

Voiui fi foarte fericită, Domnule Ministru, în ziua cînd Domnia Voastră, personal veți inaugura în mod oficial acest muzău, cînd îl voiui vedea vizitat de acei cari vor să se inspire din marile simțimente ale lui Aman, a cărui memorie trebuie respectată de toți, pentru că, și el a lucrat cu tot talentul său, pentru strălucirea acestei țări».

Din petiția de mai sus — una printre multe altele de același fel — reiese cît se poate de clar totala nepăsare a guvernelor de odinioară față de artă și de valorile noastre culturale.

Concluziile care se impun de la sine prin lectura documentului îl scutesc de orice comentariu; în ce privește muzeul, după neîncetatele stăruinți depuse de Ana Aman, el a fost în sfîrșit inaugurat în 1908.

★

Timp de mulți ani după moartea soțului ei, Ana Aman s-a străduit să ridice o statuie pe mormîntul pictorului. Proiectul monumentului funerar a fost încredințat unui sculptor (sau arhitect?) din Paris, al cărui nume nu ne este cunoscut. Statuia propriu-zisă ce urma să orneze acest monument a fost proiectată de Carol Storck în 1903. Macheta respectivă poate fi văzută și azi în vitrina «Dulapului gotic» din Muzeul Aman. Reproducem în cuprinsul articolului de față relevul monumentului funerar; documentul — rămas pînă azi inedit — a fost găsit de noi printre hîrțile lăsate de Ana Aman și păstrate de nepoata acesteia¹.

Sînt cunoscute eforturile pe care le-a depus Theodor Aman pentru înființarea

¹ D-na Margot Rîmniceanu din București.

Școalei de arte frumoase din București. În legătură cu aceasta și mai ales pentru felul cum subliniază totala nepăsare a guvernelor burghezo-moșierești față de soarta instituției amintite, ni se pare demnă de interes publicarea câtorva documente¹. În scrisoarea din 16/28 decembrie 1881, Theodor Aman îi scrie fratelui său la Craiova:

«...Crede-mă nu mai găsesc nimic care să mă poată distra. Dezgustat de lumea pe care o cunoști foarte bine și pe care nu o mai pot suferi, nu-mi aflu vreo ocupație lucrativă; cu școala nimic bun căci precum știi guvernării noastre se gândesc la cu totul alte lucruri decât la învățămînt. De oarece în consiliul de miniștri i s-a refuzat totul lui Ureche pentru Școala de arte frumoase, m-am dus să-l văd pe Brătianu la Cameră și să-i cer o audiență pentru a-i explica mai bine necesitățile școlii. Mi-a spus să-i lămuresc ceea ce aveam să-i spun, întrucît n-are nici o clipă la dispoziție și cînd a văzut că-i vorba de școală și-a făcut o însemnare urmînd să fiu invitat la comisiunea bugetară unde îmi voi expune vederile. Cu toate acestea sînt sigur că voi avea multe neplăceri și nu rezultate satisfăcătoare. Trebuie să fii de al lor ca să poți spera ceva».

Referitor la același subiect citim în scrisoarea din 14/26 martie 1882:

«În ce mă privește sînt destul de contrariat din pricina școlii. Am înaintat deja o petiție la Cameră și aștept cu nerăbdare să sfîrșesc căci poziția mea față de elevi devine dificilă. Îi cunoști pe guvernării noastre și știi că instrucțiunea e cea mai mărunță din grijile lor. Aici dezgustul e general; asta nu-i împiedică totuși să continue a fi cei mai tari».

Aman revine asupra problemei în scrisoarea din 23 martie:

«Trebuie să fi văzut că bugetele au fost votate cu mare iușală. Nimic nu s-a făcut pentru Școala de arte frumoase și sînt hotărît mai mult ca oricînd să-mi dau demisia căci nu mai am nici un prestigiu în școală, ceea ce mă face să cred că nu pot obține progresul pe care-l urmăresc. Nu știu dacă le va păsa de demisia mea, dar mie îmi convine să mi-o dau spre a-mi cîștiga libertatea, căci pentru cei 300 franci sînt obligat să rămîn în oraș și să cheltuesc 1000 și chiar 1200 de franci. După aceea vreau să mă retrag la țară unde

voi putea petrece cîteva luni profitînd de economie și de repaus. Dacă totuși aș ști că fie chiar și în detrimentul intereselor mele (care sînt destul de păgubite) [prezența mea ar putea fi utilă — R.B.] n-ași insista în hotărîrea mea și aș încerca să obțin unele rezultate ca în trecut».

Cîteva zile mai tîrziu, la 31 martie, Aman scrie:

«N-am luat încă o hotărîre în privința școlii, dar continui să cred că demisia mea este indispensabilă deoarece nu-mi rămîne decât acest mijloc pentru a obține ceva, iar de nu, de a scăpa de o răspundere care-mi poate știrbi autoritatea pentru faptul de a fi păstrat un loc în care nu se poate face mare lucru. Vom vedea în sfîrșit dacă acești domni vor găsi că problema merită osteneala să te ocupi de ea».

«Mi-am semnat categoric demisia — îi comunică Theodor lui Alexandru la 14 aprilie. Cred că mi-am făcut datoria de cetățean declarîndu-i ministrului că școala nu mai poate înainta în starea în care se află, că descurajarea este atît de mare încît nu ne mai rămîn decât șapte elevi față de cinci profesori. Sînt sigur dinainte că aceasta îi va lăsa rece (pe guvernării — R.B.). Vandalismul e general. Vei vedea în curînd în jurnale prima și a doua mea demisie și vom vedea totodată reflexiile gazetarilor. În ce mă privește am declarat categoric că în starea defectoasă în care se află școala actualmente, sînt bani aruncați pe fereastră».

«Demisia mea a dat prilej de vorbă mai multor jurnale și atîta tot» — ne informează Aman prin scrisoarea din 30 aprilie —. «Mă așteptam... Consiliul superior al Instrucțiunii n-a admis-o. Nu le cunosc motivele, dar dacă mai marii zilei vor voi să-și continue economiile...».

«După cum știi» — continuă Aman în scrisoarea din 20 mai — «la 15 aprilie mi-am înaintat demisia și cu toate acestea nici un răspuns pînă în clipa de față. Atunci m-am văzut constrîns să-i trimit (ministrului — R.B.) un ultimatum. Vom vedea! Sînt atît de dezgustat de toți acești afaceriști (tripoteurs) încît aș vroi să se sfîrșească odată pentru a putea părăsi capitala unde deocamdată nu-i nimic de făcut».

În scrisoarea din 4 ianuarie 1883 ni se spune:

¹ Toate scrisorile din care cităm sînt păstrate la Biblioteca Academiei R.P.R.

« Ministrul cultelor, umilul servitor al lui Brătianu, n-a făcut nimic pentru școală cu toate promisiunile solemne pe care le posed în scris și de care mă voi servi poate la timp. Mi-e totuși foarte neplăcut să mă aflu în fruntea unei instituții care, după mine, vegetează, dar cum nici în celelalte ramuri (de activitate

Iar în scrisoarea din 15 februarie pictorul se plînge:

« Ai putut vedea cum se ocupă de soarta bieților profesori în ce privește gradația și că, de pildă, după 19 ani de serviciu, în loc să-mi dubleze, dacă nu chiar mai mult, apunamentele, vor să mi le reducă cu 250 de franci, ca director de școală secun-



Alexandru Aman (1820—1885)

Fotografie din 1883—1885

—R.B.) nu merge mai bine, sînt sfătuit să am răbdare».

« Știi dragul meu frate », scrie Aman la 19 ianuarie, « că cu Aurelian ca ministru sîntem mai nenorociți decît cu Ureche. Cel puțin acesta din urmă era sincer și dorea să facă bine; în timp ce Aurelian îți promite cîte-n lună și-n soare și nu face decît ceea ce poate să-i aducă un profit personal ».

dară, pentru că susțin sus și tare că Școala de arte frumoase, în ciuda formării de profesori și de artiști, trebuie să rămînă în învățămîntul secundar și ziarele spun foarte bine că deoarece Brătianu și Rosetti n-au trecut prin școli, nu sînt în stare să aprecieze pe profesori. Și cu toate greșelile pe care le-au comis și pe care le cunoști, rămîn la putere și vor mai rămîne încă multă vreme, căci în străinătate

sînt susținuți datorită concesiilor de fiere care zi».

O scrisoare din anul următor (25 martie 1884) aduce în privința Școlii una din cele mai dureroase mărturii:

« Îmi încep scrisoarea dîndu-ți o veste foarte tristă pe care trebuie s-o fi aflat deja din telegrame », scrie Aman. « Ieri, sîmbătă 24 martie, la ceasurile patru dimineața, s-a declarat un incendiu la Academie și la ceasurile cinci și jumătate Școala de Arte Frumoase a fost prefăcută în cenușă. Acolo unde era cancelaria de asemena. Deoarece focul a început cu scara, nimic n-a putut fi salvat. Priveam flăcările care mistuiau cei 20 de ani ai unei munci îndîrjite, arhive, studii ale elevilor care au frecventat școala și care au lăsat urma trecerii lor și a progresului treptat al școlii, colecții, gravuri destul de prețioase, statui și o parte din tablourile care nu aveau loc în galeria de tablouri pe care din fericire am putut-o evacua, totul nu este decît cenușă. Sînt atît de dezgustat și de descurajat încît nu mă mai simt în stare să reîncep. Cine știe, poate că timpul va vindeca această impresie de moment. Elevii foiesc în jurul dezastrului fără să știe ce hotărîre să ia și întrucît nu există decît acest unic edificiu nu se știe unde s-ar putea reîncepe. Și apoi dificultatea de a obține din partea guvernului resurse pentru tot ceea ce înseamnă învățămînt! »

În pofida tuturor greutăților și a revoltei de atîtea ori mărturisite, Aman a rămas totuși în fruntea Școlii pînă la moarte. Cu doi ani înainte trimetea însă ministrului Instrucțiunii acest semnificativ document¹ pe care îl transcriem integral mai jos:

« Domnule Ministru,

De la înființarea scôlei de Belle-arte (1864), în loc de îmbunătățiri și adaos de cursuri, după cum prevede Regulamentul, din contra s-au făcut scăderi mari sub cuvînt de economie. S-a scăzut suma de lei 3 000 ce figura ca bursă a cinci elevi săraci înlocuindu-se cu 2 000 lei ca ajutor. S-a desființat postul de secretar care figura în budget și care era neapărat necesariu. Nu s-a înființat nici pînă astăzi secția de arhitectură de care s-a simțit lipsă pentru cei ce voesc a se forma ca profesori de desen la tóte scôlele din țeră. Ca local, cu tóte că s-a prevădut suma pentru zidirea lor, (a celorlalte săli de curs — R.B.) scôla nu posedă de cît o sală pentru 48 de elevi înscriși care frecventează cursurile în un

aer vîiat; adăogați pe lîngă aceasta aglomerația statuelor, busturilor și alte mobile necesarii. Cursurilor în general nu (le — R.B.) rămîne decît un loc fôrte restrîns pentru cei ce sînt chemați a studia. Pe lîngă acestea s-a anulat și suma ce se acorda pentru expozițiunile artiștilor în viață cari expozițiuni se țineau alternativ la București și Iași și care procurau mijlocul artiștilor de a

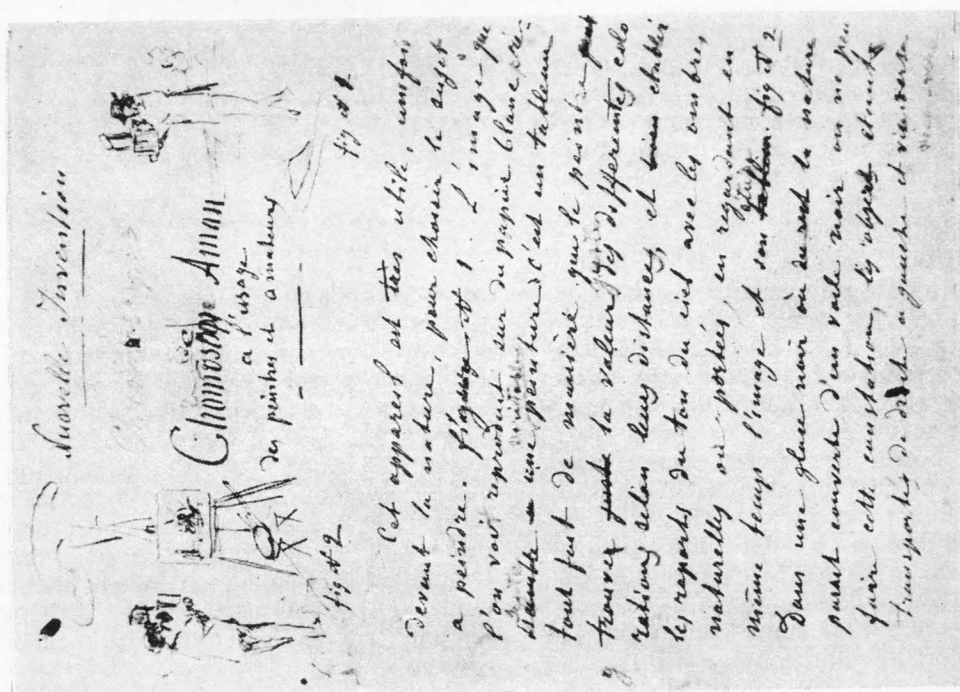


Ana Aman (1840—1926) la 50 de ani

se recomanda publicului și erau tot de o dată de mare ajutor pentru subsistența tuturor celor ce se ocupa cu artele plastice. Publicul a ramas indiferent ne mai avînd ocasiunea de a vedea producțiunile artiștilor romîni care cu tóte că modeste, însă tot formau gustul și artiștii incuragați prin vîndarea tablourilor puteau să se îndeletnicească în loc de a regreta pe ulițe și a umbla după funcțiuni. Scôla aceasta, Domnule Ministru, a dat rezultate nediscutabile, din această scôlă au eșit artiști cu renume și care fac onóre prin lucrările lor.

Mai la tóte gimnasiele, liceele și scôlele de fete, profesorii de desen sînt

¹ Documentul este păstrat de Margot Rîmniceanu.



Manuscrisul prospectului referitor la « Chromoscopul Aman »
(ciornă cu corecturi)



Theodor Aman la 35—40 de ani

eșiți din această școală, de unde pînă la înființarea ei catedrele erau ocupate de streini care nici nu-și cunoșteau profesiunea. Domnule Ministru, espunînd Domniei Vóstre cele de mai sus nu me îndoiesc

franceză) care pune într-o lumină foarte interesantă spiritul inventiv al artistului. Este vorba de un aparat conceput în vederea stabilirii raporturilor exacte dintre valorile diferitelor tonuri ale unui tablou. Aparatul



Theodor Aman

Fotografie din ultimii ani ai vieții

că veți apreția și veți bine voi a încuviința alăturatele îmbunătățiri în budgetul anului 1889—90.

Theodor Aman»



Printre hîrțile rămase de la Theodor Aman am găsit un document (în limba

e intitulat «Chromoscopul Aman (Nou sistem de cameră neagră la îndemîna pictorilor și amatorilor»). Iată prospectul invenției scris chiar de mîna lui Aman:

«Acest aparat este foarte util pentru ca, odată în fața naturii, artistul să-și poată alege subiectul de pictat. Fig. 1. Imaginea ce se vede reprodusă pe hîrtie albă înfățișează o adevărată pictură. E un tablou

gata făcut în așa fel încît pictorul află valoarea justă a diferitelor colorațiuni după distanțele lor și stabilește raporturile tonului cerului cu umbrele naturale sau purtate, privind în același timp imaginea și studiul făcut de dinsul. Fig. 2. Cu ajutorul unei sticle negre, unde natura pare acoperită de un vâl negru, nu se poate face această constatare, obiectele fiind mutate de la dreapta la stînga și vice-versa. Mulți pictori evită să redea soarele în toată tăria lui din cauza strălucirii orbitoare a naturii care împiedică ochiul să perceapă diferența tonurilor. În acest aparat inconvenientul este înjăturat, strălucirea fiind micșorată».

În legătură cu invenția de mai sus, pictorul i-a adresat lui George Bellu, tai-mosul colecționar român care trăia la Paris, o scrisoare¹ din care desprindem:

«Scumpul meu domn Bellu... întrucît mi-ați arătat întotdeauna afecțiune vă rog să binevoiți a vă osteni spre a vizita pe domnul Rui [?] opticianul, unde veți găsi invenția mea (Chromoscopul Aman). Citind prospectul de care e însoțit vă dați ușor seama despre ce este vorba. Deoarece aveți multe cunoștințe la Paris vă va fi ușor să consultați artiști și industriași... Dacă obțineți asentimentul cîtorva artiști puteți dispune să se execute modelul și dacă se poate găsi totodată un cumpărător al invenției, ceea ce mi-ar conveni mai mult, puteți acționa ca stăpîn absolut cu condiția ca chromoscopul să poarte numele meu».

Nu cunoaștem răspunsul lui George Bellu la această scrisoare care nu ni s-a păstrat decît sub forma unei ciorne rătăcită printre hîrțile rămase de la artist. Nu știm nici dacă pînă în cele din urmă scrisoarea a fost într-adevăr expediată adresantului. Ea prezintă însă interes prin faptul că atestă relațiile de prietenie existente între pictor și cunoscutul colecționar. Epistola nu este datată, dar întrucît în cuprinsul ei Aman amintește de Școală, rezultă că nu a putut fi scrisă decît după 1864.

★

În legătură cu o seamă de tablouri importante ale lui Th. Aman nu avem aproape nici o informație concretă în ce privește

condițiile sau anul în care au fost create. Este cazul, printre altele, cu tabloul ce-l înfățișează pe Tudor Vladimirescu. Se știe că Muzeul Aman păstra o pînză în ulei cu imaginea revoluționarului de la 1821, pînză care, în 1950, a trecut în colecția Galeriei naționale a Muzeului de artă al R.P.R. Conform indicației catalogului din 1908 al Muzeului Aman, tabloul provenea de la vechiul Minister al Instrucțiunii Publice. După 1950, Muzeul Aman a primit însă o replică (sau poate originalul) a ace-luiași tablou, replică ce aparținuse fostului Minister al Cooperăției. Ambele opere trec drept a fi originale de Aman. Din analiza facturii lucrărilor este în adevăr greu de stabilit dacă vreuna din ele este neautentică. Un dubiu există totuși din acest punct de vedere, căci iată ce aflăm dintr-o scrisoare (nedatăată și scrisă în limba franceză) adresată odinioară de Em. M. Porumbaru lui Theodor Aman și păstrată astăzi în dosarul cu manuscrisele lui Aman de la Biblioteca Academiei R.P.R.:

«Domnule Aman,

Există două tablouri reprezentînd pe Tudor Vladimirescu dintre care unul aparținînd d-lui Ion Izvoranu și celălalt d-lui Grigore Chiculescu. Acesta din urmă e de vînzare.

Întrucît sîntem aci mai mulți amatori pentru cumpărarea acestui tablou, am vrut în primul rînd să mă informez dacă tabloul pe care-l posedă d-l Chiculescu este într-adevăr de dumneavoastră. Și în imposibilitatea în care mă aflu de a compara cele două opere avînd în vedere că cel al d-lui Izvoranu se află la țară, îmi iau îngăduința de a mă adresa direct dvs. pentru a afla adevărul. Știu că nu există decît un singur exemplar al lui Tudor pictat de dv.; celelalte sînt copii mai mult sau mai puțin reușite. Cred chiar că s-a mers pînă acolo încît s-a reproduș semnătura dvs.

Astfel, pentru a fi mai sigur în această chestiune, căci n-aș voi să cumpăr decît tabloul care este opera dvs., vă rog să vă deranjați o clipă pentru mine comunicîndu-mi — dacă vă mai amintiți — în proprietatea cui a trecut tabloul (autentic R.B.) întîia oară».

Din nefericire răspunsul lui Theodor Aman la această scrisoare nu ne este cunoscut.

RADU BOGDAN

¹ Atît prospectul invenției cit și ciorna scrisorii lui Th. Aman către Bellu, împreună cu o parte din fotografiile reproduse în acest articol, ne-au fost comunicate cu multă bunăvoință de fosta soție a lui Horațiu Dimitriu, actualmente Maria Pienaru, din București.

Dacă pînă la plecarea lui Millo la Paris se cunosc cele mai de seamă aspecte ale activității sale, din perioada studiilor întreprinse în Franța se știu foarte puține lucruri. Informațiile existente ni-l prezintă pe Millo ca pe un tînăr care, plecat să facă studii de inginerie, îmbrățișează, spre supărarea unchiului său, cariera teatrului. Există presupuneri că Millo ar fi jucat teatru chiar în timpul șederii sale în Franța. Un articol găsit cu prilejul cercetărilor asupra activității lui Millo în această epocă ne aduce indicații că marele actor juca într-o trupă franceză. Important este însă faptul că din același articol reiese că Millo întreținea, la Paris, relații strînse cu tinerii romîni care pregăteau revoluția de la 1848. Pe lingă cunoașterea sentimentelor lui de prietenie și solidaritate cu tineretul revoluționar, avem acum informația prețioasă despre participarea lui Millo la lupta generației patriotice de la jumătatea veacului trecut.

Autorul « Babei Hîrca » și al cîntonetei « Haine vechi sau Zdrențele politice » se dovedise încă de tînăr a fi neiertat de ascuțit la limbă atunci cînd avusese prilejul să-și rostească sincer, deschis, gîndurile asupra « babacăi Mihalache »¹: « Vodă, după cum îl văd, nu caută decît să sature pe cei sătui și să-i mîngie pe cei ce rîd: apoi sub acest fel de ocîrmuitor, nu-i nădejde de trăit », scrie tatălui său elevul de la Academia Mihăileană, Matei Millo².

Tînărul cu asemenea păreri despre « Vodă », plecat la studii în Franța, era imposibil să nu înlînească pe aceia de care îl legau vederi și năzuințe comune. Cîteva știri despre această comuniune de idei și despre apropiatele legături ale lui Millo

cu tinerii revoluționari aflați în Franța, aflăm din mărturiile lui C. Vernescu-Vilcea, care afirmă că a făcut parte din trupa lui Millo și că acesta începuse să-i dicteze memoriile³: « O fire vioaie și entuziasă . . . mic la stat dar mare la sfat — cum zice romînul — în zilele lor de restriște, Millo le zicea: « Curaj copii, mergeți înainte; cît timp va fi Millo printre voi, nu veți duce lipsă de sprijin ». Era singurul dintre ei care dispunea de avere — și ajutîndu-i cu sfatul și cu punga, lucrau cu toți împreună pentru îndeplinirea scopului lor mare »⁴.

Apelurile insistente ale lui Millo, adresate tutorelui său⁵ pentru a-i trimite bani « ca să pot îndeplini cu desăvîrșire învățăturile ce am întreprins »⁶, vor fi rămas la un moment dat fără răspuns sau în orice caz se vor fi soldat cu răspunsuri zgîrcite, astfel că Millo, pentru a continua acțiunea de sprijinitor al revoluționarilor, « s-a angajat ca actor numai ca să poată susține și ajuta înainte pe aceia care pregăteau să dea o nouă față stării de lucruri din țărișoara noastră de atunci »⁷.

Un indiciu că Millo juca teatru la Lyon în acest scop îl oferă scrisoarea unui prieten al său, Ion, trimisă din Paris și adresată lui Millo la Lyon, în care se poate citi: « Dragă Matei, ce faci? . . . ai luat un drum rău. . . sacrificiul tău e prea mare . . . și ajutorul ce ni-l trimiți mai mult ne mîhnește decît ne încurajează »⁸. Ești mintea cea mai aprigă dintre noi. . . revin-o între colegii tăi care, cu toții punem în tine speranțele unui izbînzii apropiate. . . vom suporta greutățile vieții împreună pînă la reîntoarcerea în țara noastră, care are atîta nevoie de oameni luminați și suflete ca al tău »⁹.

¹ Mihail Grigore Sturdza, domnitor al Moldovei (1834—1849).

² Scrisoare din 12 noiembrie 1836, publicată de Artur Gorovei: Artistul Matei Millo. București, 1932, p. 21.

³ Fiind vorba numai de cîteva amintiri, din care lipsesc indicații bibliografice precise, ne exprimăm rezerva, nu asupra autenticității faptelor, ci asupra exactității citatelor din corespondența lui Millo, pe care le folosește C. Vernescu-Vilcea în articolul său.

⁴ Matusalem (C. Vernescu-Vilcea), Matei Millo, în « Gîndul nostru », Iași, anul II (1923), nr. 6—7, p. 160—162.

⁵ Iancu Prăjescu, fratele mamei sale.

⁶ Scrisoare către Iancu Prăjescu trimisă din Paris la 18/30 septembrie 1842 (A. Gorovei, Matei Millo, op. cit.).

⁷ Matusalem (C. Vernescu-Vilcea), Matei Millo, loc. cit.

⁸ Semnatarul scrisorii, Ion Brătianu, este mîhnit de sacrificiul lui Millo, pentru că, în concepția sa retrogradă, el consideră înjositor ca un fiu de boier să facă teatru.

⁹ Matusalem (C. Vernescu-Vilcea), Matei Millo, loc. cit.

Că Millo avea încă de pe atunci cu totul alte concepții asupra teatrului și că punea multă pasiune în însușirea acestei arte, ne-o dovedește, în afară de întreaga sa carieră ulterioară dedicată scenei, răspunsul său la scrisoarea de mai sus: «Dragă Ioane, ai dreptate la toate cele ce-mi scrii în scrisoarea ta. Uiți însă un singur lucru...zici că-mi sacrific viitorul!!... Dar ce însemnează sacrificarea unui om față de interesele unui popor întreg?»¹ Pasajul acesta mai arată și dăruirea totală de care Millo dădea dovadă în slujirea cauzei pentru care milita, aceea de a fi de folos revoluționarilor, mai presus de grija față de propria sa carieră. Grijiului corespondent, care socotea probabil că Millo este animat de aceleași tendințe ariviste ca dînsul, Millo îi scrie mai departe: «Îmi dau perfect socoteala de calea ce am luat... dar poate că-mi este și mie rezervată fericirea să pot forma sufl-

tul și inima acestui popor, copil pe care tu îl vei salva trupește; deci cred că voi fi și eu tot așa de folositor țării mele ca și tine, cu deosebirea numai că tu, pe calea ta îți vei clădi pedestal...solid, și vei fi poate trecut și la posteritate prin recunoștința contemporanilor tăi, pe cînd eu voi rămîne ceva efemer, căci după artistul de teatru nu rămîne nimic în urmă»².

Exprimîndu-și înțelegerea pentru funcția militantă a teatrului, ca instituție de o puternică eficiență educativă, încă din această perioadă de pregătire a revoluției de la 1848, Millo va sluji cu consecvență, toată viața sa, acest crez, rămînînd astfel un continuator al luptei pașoptiste, în vreme ce amicul său Ion va trăda idealurile revoluționare ale generației de la 1848, devenind ministrul de tristă amintire și unul din principalii reprezentanți ai monstruoasei coaliții, Ion Brătianu.

MIHAI FLOREA

PRIME AUDIȚII DE MUZICĂ RUSĂ ÎN CONCERTELE SIMFONICE DIN BUCUREȘTI

Înăugurate la 22 aprilie 1866, concertele simfonice ale Filarmonicii aveau în program în special lucrările de seamă ale marilor clasici vienezi — Haydn, Mozart, Beethoven — unele piese ale compozitorilor romantici — Mendelsohn, Schubert, Weber — precum și uverturi din operele celebre ale epocii. Timp de aproape 10 ani, repertoriul Filarmonicii a fost constituit cam între aceste limite.

Perioada războiului pentru independența Patriei, în care armatele romîne și ruse am luptat alături împotriva oștilor turcești, au prilejuit un contact mai strîns și mai susținut între poporul nostru și poporul rus și prin aceasta a dus și la intensificarea unor relații culturale, care aveau o veche tradiție.

O dată cu cucerirea independenței țării, întreaga viață culturală capătă un nou impuls. Perspectivele devin mai cuprinzătoare. În concertele simfonice se

observă o încercare de a îmbogăți și de a înnoi repertoriul cu lucrări mai recente ale compozitorilor contemporani. De altfel, după războiul pentru independență observăm — în toate domeniile artistice — o creștere a relațiilor culturale cu Rusia. După acea perioadă dintre 1830—1848, cînd Krilov devenise cunoscut la noi datorită fabulistului Donici, cînd Negruzzi tradusese din Pușkin, în ultimul pătrar al veacului al XIX-lea se constată o reac-tivare a legăturilor culturale romîno-ruse, în special prin activitatea de la revista «Contemporanul», ca și prin prezentarea primelor piese rusești pe scena Teatrului Național. Astfel, în 1882, se traduce «Mumunia»³, de I. Turgheniev, după care urmează, în 1883, «Poemele în proză»⁴ și, la 1887, comedia «Împărțeala»⁵ de același autor. În 1884 se traduce din Pușkin «Setea de bani»⁶, iar în 1885 din Tolstoi — «Trei morți»⁷ și din Lermontov,

¹ Matusalem (C. Vernescu-Vilcea), Matei Millo, loc. cit.

² Ibidem.

³ «Contemporanul», iulie, 1882.

⁴ Ibidem, nr. 9, 1883.

⁵ Ibidem, nr. 4, noiembrie 1887.

⁶ Ibidem, nr. 2, 1884, p. 51.

⁷ Ibidem, nr. 10, 11 și 12, mai-iunie 1885, p. 358.

«Tamar»¹. Se traduce din ce în ce mai mult, completându-se astfel ciclul autorilor reprezentativi ai literaturii ruse. În 1886 este tradus și Dostoievski — fragmente din «Crimă și pedeapsă»². În 1887 este tradus poetul Nekrasov, din operele căruia se publică «O îngropare» și «Mama și poetul»³. Din opera lui Ostrovski traduce I. Gherea la 1889 drama «Furtuna».

În ceea ce privește teatrul, după ce la 21 februarie 1874 se jucase la București de către compania dramatică a lui Pascaly «Revizorul» de Gogol, în traducerea lui Grădișteanu, între anii 1890—1900 încep a se juca piese de autori ruși și pe scena teatrului din Iași, printre primele fiind «Furtuna» de Ostrovski și «Puterea întinericului» de Tolstoi, cu concursul cunoscuților actori ai vremii: State Dragomir și A. Pruteanu.

La București, în stagiunea 1899—1900 s-a jucat piesa «Floarea sălbatecă» sau «Floarea de pădure», de Ostrovski, iar în anii următori repertoriul teatrului se îmbogățește cu piesele lui Tolstoi («Ana Karenina», «Învieerea», «Puterea întinericului» etc.).

Alături de acestea, apariția articolelor traduse din operele lui Engels ca «Originea familiei, a proprietății private și a statului, în legătură cu cercetările lui Lewis H. Morgan»⁴, apoi «O scrisoare în privința politicii partidei socialiste»⁵, ca și traducerea articolelor despre viața, opera și concepția revoluționarilor democrați, cum este articolul «N. G. Cernîsevski»⁶, demonstrează preocupări noi ale oamenilor de cultură din țara noastră.

Deși în prima jumătate a secolului al XIX-lea multe din trupele italiene de operă ce poposiseră în țară venind din Rusia,

au adus cu ele și unele ecouri din viața muzicală rusă, totuși, abia în 1873, găsim o informație despre executarea unei piese de muzică rusă în concertele noastre publice. Este vorba despre concertul dat în sala Ateneului, joi 22 martie 1873⁷, de una din cele mai cunoscute pianiste ale vremii, Sophie Menter⁸, care, în programul ei inscripse, alături de piese de Mendelsohn, Schubert, Chopin, Weber, Liszt și «Étude sur des fausses notes» de Rubinstein.

Reprezentările date în folosul soldaților, festivalurile și concertele din perioadă războiului pentru independența țării, aduc în programele lor și nume de soliști ruși și piese de muzică rusă. Astfel, încă de atunci au început a fi programate piese de Rubinstein. În concertul pe care-l dă Sophie Dudos, la 4 aprilie 1877⁹ în sala vechiului Ateneu, se execută «Près du Ruisseau», menuet și «Valse», ambele de Rubinstein. Tot din acea vreme, avem știri despre o «reprezentățiune în profitul răniților ruși și români»¹⁰, care a avut loc vineri 28 octombrie 1877 la Teatrul Național. În programul aceluși concert, pe lângă diferite uverturi, duete, arii, executate de artiștii operei italiene și de orchestra Teatrului Național, întîlnim cîntecul popular rus «Matuska Golubuska» și o romanță din opera «Ivan Susanin» de Glinka, ambele interpretate de Alexandrina de Gortschakoff, «o adevărată notabilitate artistică»¹¹, după cum spune un ziar al vremii.

Desigur că prezentarea romanței din «Ivan Susanin», în care este glorificat patriotismul rus, era legată de însăși evenimentele războiului de la 1877, dar nu trebuie subapreciat faptul că, în viața muzicală a Bucureștiului, concertul de muzică rusă

¹ «Contemporanul», nr. 20 și 21, 1885.

² Ibidem, nr. 2, 1886.

³ Ibidem, nr. 5, 1887, p. 479.

⁴ Ibidem, nr. 17, 1885, p. 641.

⁵ Ibidem, 1887, p. 571.

⁶ Ibidem, septembrie-octombrie 1889, trad. din «Der Sozial-demokrat», nr. 46, 16 noiembrie 1889 de I. Nădejde.

⁷ «Telegraful», 22 martie 1873.

⁸ Menter-Popper Sophie, n. Mûnich, 29 iulie 1848 — m. 23 februarie 1918, pianistă, a studiat la Conservatorul din Mûnich, cu Leonard, a făcut studii particulare cu Niest. A debutat în 1863, după mari succese în turnee. A studiat cu Taussig (1867) și Liszt (1869). Căsătorită cu violoncelistul David Popper în 1872. Pianista Curții din Austria. Profesoară la Conservatorul din St. Petersburg 1883—1887. A scris piese pentru pian și arii țigănești ungurești pentru pian și orchestră care au fost orchestrate de Ceikovski.

⁹ «Telegraful», 3 aprilie 1877.

¹⁰ «Romînul», 26 octombrie 1877.

¹¹ «L'Orient», 23 octombrie (4 noiembrie) 1877. «Mme Alexandrine Gortschakoff, une véritable notabilité artistique».

aducea un interesant exemplu de folosire a cîntecului popular în muzica cultă.

Evident că aceste manifestări au un caracter sporadic, ele nu constituie o trăsătură dominantă a repertoriului, fiindcă, la Teatrul de Operă se cîntau aproape exclusiv operele italiene și germane, iar în concertele simfonice erau executate piesele obișnuite ale repertoriului clasic.

În perioada războiului și citva timp după aceea, concertele erau limitate doar la acelea date de soliști străini. Apoi ele reîncep a-și urma cursul normal, mai cu seamă datorită reînființării societății « Filarmonica ». Ca și în celelalte domenii, se înregistrează și în activitatea muzicală din țară o vizibilă preocupare pentru cunoașterea artei muzicale ruse, care începe a fi promovată în concertele publice.

Astfel, într-un concert dat la București, la 11 decembrie 1882,¹ de marea pianistă rusă Anette Essipoff², programul cuprinde, pe lângă piese și sonate de Bach, Beethoven, Liszt, Chopin și « Romanța » în fa major de Ceaikovski, « Melancolie » de Rubinstein și « Mazurka » de Th. Leschetitzki³, pianist virtuos, pe atunci profesor la Conservatorul din Petersburg și soț al pianistei Anette Essipoff, titulara concertului.

Cele două lucrări ale compozitorilor ruși au făcut o impresie deosebită asupra publicului. O cronică menționează « romanța unui compozitor slav Tschaikowsky, stranie și plină de pasiune »⁴, ca și piesa lui Rubinstein — « una din perlele concertului »⁵, în care « farmecul învăluitor al d-nei Essipoff n-a fost niciodată mai cuceritor decît în acest motiv dulce și vag, artistic încrustat într-o savantă armonie »⁶.

Aceste cîteva exemple de prime audiții de muzică rusă sînt tipice pentru începuturile vieții concertistice din București și arată că în concertele soliștilor, cele mai mari succese le-au înregistrat romanțele vocale și

instrumentale, mai accesibile publicului atît prin conținutul, cît și prin forma lor.

Pe de o parte acest prim contact al publicului cu muzica rusă, pe de alta cunoașterea de către muzicienii noștri a muzicii ruse consacrată în concertele de la Paris, Berlin, Viena atrag atenția asupra acestei literaturi muzicale noi, originale și profund omenestă.

Într-adevăr, muzica rusă începuse să-și facă un loc din ce în ce mai important în concertele din marile capitale apusene. De la Glinka, ale cărui lucrări fuseseră prezentate la Paris, încă de către Berlioz, muzica rusă începuse să se facă din ce în ce mai cunoscută. În special Anton Rubinstein, care făcuse o strălucită carieră de pianist-virtuos, a contribuit în mare măsură la răspîndirea muzicii ruse prin concertele date în diferite centre muzicale ale apusului.

Celebritatea lui Rubinstein a impus piesele sale în repertoriul pianistilor și, totodată, a atras și mai mult atenția asupra muzicii ruse. Astfel, printre primele piese programate în concertele simfonice ale « Filarmonicii » se află « Concertul pentru pian și orchestră » de Rubinstein, executat de Emilia Saegiu la 6 iunie 1882 în sala Ateneului⁷. Cîțiva ani mai tîrziu, « Concertul pentru pian și orchestră nr. 4 în re minor » de Rubinstein, executat cu prilejul celui de al III-lea concert simfonic din stagiunea 1888, de pianista Constanța Theodori, face impresie deosebită asupra publicului și este menționat într-o cronică a vremii drept « una din capo d'operele celebrului Rubinstein »⁸.

Chiar și compozitorul și violoncelistul Constantin Dimitrescu, atras desigur de personalitatea celebrului pianist și compozitor rus, cîntă în primă audiție, la 20 martie 1888, « Concertul pentru violoncel și orchestră » de Rubinstein, figurînd ca solist într-un program al « Filarmonicii ». Com-

¹ « La Gazette de Roumanie », 11/22 decembrie 1882.

² Essipova Anette, n. Petersburg 1851 — m. 1914 Petersburg. A studiat cu Leschetitzki, a fost măritată cu el. A făcut turnee în Europa și America. Profesoară de pian la Conservatorul din Petersburg.

³ Leschetitzki Theodor, n. Polonia 1830 la Lancut — m. Dresda 1915. Profesor și pianist la Conservatorul din Petersburg, apoi la Viena. Printre elevii săi, sînt : Paderevsky, Ossip Gabrilovici, Hamburg, Arthur Schnabel.

⁴ « La Gazette de Roumanie » 14/26 decembrie 1882. — Cronică concertului din 11/22 decembrie « Une romance d'un compositeur slave, Tschaikowsky, étrange et pleine de passion ».

⁵ Ibidem, « C'est a notre avis, une des perles du concert ».

⁶ « La Gazette de Roumanie », 14/26 decembrie 1882. — Cronică concertului din 11/22 decembrie. « Jamais le charme enveloppant de M-me Essipoff n'a été plus irrésistible que dans ce motif doux et vague, artistement enchaîné dans une savante harmonie ».

⁷ « România liberă », 3 iunie 1882.

⁸ « L'Indépendance Roumaine », 15 aprilie 1888. « Ce concerto est un des chefs d'œuvre du célèbre Rubinstrin ».

plexa compozițiile a lui Rubinstein, deși cere eforturi din partea orchestrei ca și a solistului, se bucură de admirația publicului al cărui nivel muzical s-a dezvoltat mult. «Este un ce îmbucurător a vedea cum publicul nostru, puțin câte puțin, își rafinează gustul muzical, și încurajează lăudabilele eforturi ale d-lui Wachmann»¹ — subliniază cu optimism critica muzicală.

Cronicile referitoare la aceste concerte consacră comentariul lor cu precădere modului de interpretare al soliștilor. Valoarea și prestigiul muzicii ruse, ca și exigențele și competența oamenilor de artă din Rusia, se impun criticilor noștri muzicali, care, în scrisul lor, subliniază consacrarea primită de către unii artiști, în Rusia. Astfel, cu ocazia concertului dat de pianistul Feldau Rudolph, în aprilie 1888 la București, critica subliniază că «artiștii care au cucerit o reputație bună în această țară, atât de ospitalieră și fanatică pentru artiștii în muzică, au cucerit dinainte un titlu în considerația noastră»². Acesta este unul din primele articole din presa noastră în care este prezentată remarcabila școală rusă: Glinka și urmașii lui. Arătând meritele școlii ruse care a reușit să se impună, deși «a intrat foarte târziu în mișcarea muzicală europeană»³, criticul menționează că această școală și-a ales drept conducători pe — «cei mai înaintați, cei mai îndrăzneți, cei mai temerari dintre novatorii moderni»⁴.

Puternica școală muzicală rusă constituie un imbold pentru tinăra viață muzicală românească. Noile probleme ridicate de critică, devin o preocupare pentru conducătorii vieții muzicale românești, care intensifică promovarea muzicii ruse în concertele simfonice. Aceasta cu atât mai mult, cu cât tendințele programatice se afirmă tot mai puternic în creația muzicală din acea vreme, iar, de altă parte, alături de școala rusă se impun școlile naționale cehă, norvegiană și franceză, aceasta din urmă, după mișcarea de reînnoire a «Renouveau»-ului de la 1871. Între acestea, viguroasa școală națională rusă își cucerește repede un loc

de frunte în repertoriul și în preferințele publicului muzical.

Astfel, la 6 martie 1895, când se execută pentru prima oară «Kamarinskaia» de Glinka, critica arată că «motivele scoase din muzica populară slavă și lucrute cu o măiestrie admirabilă fac din piesa aceasta un cap de operă. Succesul acestei piese probează încă odată adevărul de multe ori constat că temeiul clasicității e poporul»⁵. Iată cum, chiar de la această primă audiere de muzică rusă, critica pune problema folosirii cîntecului popular în operele clasice, legînd această calitate de marea accesibilitate ce o are o asemenea muzică. Desigur, aceste concepții înaintate au fost pregătite de întreaga activitate a simfoniceilor — prin cunoașterea marilor clasici vienezi, a romanticilor — și de înșeși noile tendințe manifestate în creația muzicală apuseană și rusă.

Publicul românesc, care a apreciat muzica compozitorilor din școlile naționale, este cu atât mai mult impresionat de geniala «Kamarinskaia» în care Glinka a reușit să ridice cîntecul popular rus la nivelul generalizării simfonice. Succesul acestei lucrări este consemnat în presă astfel: «Rare ori se poate auzi o melodie atât de simplă, chiar monotonă, ca melodia populară rusă ce servă de schelet acestei bucăți instrumentale. Dar ce meșteșug în instrumentație! Ce colorit în varietatea ritmului! Efectul a fost atât de mare încît publicul fermecat a strigat bis! Și piesa a fost repetată și a fost repetată încă mai perfect de cît prima dată»⁶.

Paralel cu primele audieri de muzică rusă în concertele simfonice, începe și promovarea muzicii ruse în concertele de cameră. Printre primele programări găsim în concertele de cameră din 4 și 14 martie 1895 — date cu concursul profesorilor: Rira de Santiago (profesor de pian), Lewinger (profesor de vioară), Dinicu (profesor de violoncel) și Sibianu (profesor de violă) — «Etude în do minor» și «Trio în si bemol major» de Rubinstein⁷. Mai târziu în 1908⁸, sînt incluse în reper-

¹ «Romînul», 4 aprilie 1888, Cronică muzicală.

² «L'Indépendance Roumaine», 15 aprilie 1888. «Causerie musicale». «Nous avouons une fois pour toutes que les artistes qui ont acquis une bonne réputation dans ce pays, si hospitalier et si fanatique pour les artistes en musique, acquièrent d'avance un titre à notre considération».

³ Ibidem, «L'école russe est entrée fort tard dans le mouvement musicale européen».

⁴ Ibidem, «Les plus avancés, les plus hardis, les plus téméraires des novateurs modernes».

⁵ «Familia», nr. 11, 12 martie 1895, I. Vulcan.

⁶ «Timpul», nr. 54, 8 martie 1895. Cronică muzicală.

⁷ «Ibidem», 2 martie 1895, Muzica și teatru; și 8/120 martie 1895.

⁸ «Voința națională», nr. 7041, 3 decembrie 1908.

toriu muzicii de cameră cvartetele lui Borodin. Ceaikovsky este programat în concertul dat de «Asociațiunea muzicală romină» în ianuarie 1912¹, când se cîntă «Trio în la minor op. 50», — «pagini mișcătoare», care au impresionat în mod deosebit publicul.

Pătrunderea culturii muzicale ruse nu are ca urmare numai dezvoltarea gustului muzical al publicului, dar stimulează desigur însăși creația muzicală românească, căreia îi oferă exemplul unor minunate realizări bazate pe muzică populară națională.

Fără a fi marcată de o influență directă, «Poema romină» de George Enescu, care deschide drumul de dezvoltare a simfonismului românesc se bazează pe aceleași principii de creație ale școlilor naționale.

Către sfîrșitul veacului, audițiile de muzică rusă nu mai sînt simple manifestări sporadice, ci intră în repertoriul concertelor simfonice îmbogățind și completînd programele, ajungînd o manifestare permanentă. Este perioada în care începe a fi cunoscut Ceaikovski. Prima prezentare a «Simfoniei a 5-a», la 24 februarie/18 martie 1898, a fost pentru publicul românesc «audiția capitală a concertului»². Prin pana lui Léo Bachelin — criticul ziarului «L'Indépendance Roumaine» — își exprimă publicul mulțumirea: «noi nu am fi în stare să arătăm complet d-lui Wachmann, satisfacția noastră, de a ne fi rezervat această surpriză»³.

Acest succes atrage la un scurt interval programarea unei noi lucrări a aceluiași autor: și astfel «Capriciul italian» cîntat la 1/13 aprilie 1898, este menționat ca un «număr din program care a stîrnit cea mai mare atenție»⁴. Nu este de mirare că această piesă atrage publicul, dat fiind că este una din lucrările orchestrale cele mai populare ale lui Ceaikovsky, asemănătoare prin concepția generală și structură cu «O noapte în Madrid» de Glinka.

Simfonia a 6-a «Patetica», care intruchipează dramatismul creației lui Ceaikovsky, este primită cu multă căldură de publicul bucureștean la prima ei audiție, în 19 martie 1900. Bogăția melodică a creației lui Ceaikovsky îl face atât de iubit, încît în programele concertelor, operele sale apar din ce în ce mai des. Și soliști celebri ai timpului își înscriu în repertoriul lor piese de Ceaikovsky. Astfel, celebrul violonist Michail de Sicard⁵, execută în concertul din 18 februarie 1901, «Serenada melancolică» de Ceaikovski⁶.

De asemenea, suita din baletul «Spărgătorul de nuci» a aceluiași autor, cîntată în primă audiție la 30 noiembrie 1906, «au provocat entuziasmul și aplausurile cele mai sincere»⁷.

Trebuie subliniat faptul că din acest an, o dată cu venirea lui Dim. Dinicu la conducerea «Filarmonicii», muzica rusă este programată tot mai des în concertele simfonice. Astfel, repertoriul Ceaikovski se completează treptat cu lucrările sale de bază. Prima audiție a «Simfoniei a IV-a în fa minor», are loc la 30 noiembrie 1908 stîrnind «pe lîngă un palpitant interes și un entuziasm frenetic în rîndurile compacte ale numerosului auditoriu»⁸.

Uvertura «1812», executată pentru prima oară în țara noastră la 12 decembrie 1909 de orchestra «Tonkünstler» din München, aflată în turneu la noi în țară, produce un efect extraordinar asupra publicului românesc, astfel încît ea este reluată imediat în programele orchestrei noastre. «Nici nu cred că s-a putut scrie vreo dată pagini de muzică care să te zguduie și să te înfioare, ca acestea»⁹, acesta este sentimentul — exprimat în presa vremii — provocat de puternicul conținut dramatic al lucrării.

Preferința publicului pentru muzica lui Ceaikovski este dovedită prin frecvența operelor sale în programele concertelor și este subliniată astfel în presă: «Din școala modernă a compozitorilor ruși — mai ales în ce privește compoziții de

¹ «Viitorul», 9 ianuarie 1912.

² «L'Indépendance Roumaine», 24 februarie 1898, Chronique musicale «L'audition capitale de ce concert, la 5-ème symphonie de Tchaikovsky».

³ Ibidem. «Nous ne saurions assez savoir gré à M. Wachmann de nous avoir réservé cette surprise».

⁴ Ibidem, 1/13 aprilie 1898. «No. du programme qui a le plus piqué l'attention».

⁵ Mihail de Sicard, n. Odessa 1868, virtuos violonist, elev al lui Massart (Paris), Joachim și Bargiel (Berlin), concert-maistru în orchestra Colonne (Paris) între 1894—1895. A făcut turnee. Compozitor de muzică de orchestră și muzică de cameră.

⁶ «Conservatorul», 21 februarie 1901.

⁷ «La Roumanie», 2 decembrie 1906. «La pièce de Tchaikovsky (Casse-noisette) a soulevé un enthousiasme et les applaudissements les plus sincères».

⁸ «Voința națională», 3/16 decembrie 1908.

⁹ Ibidem, 19 decembrie 1909 (1 ianuarie 1910).

orchestră figura lui Tschaicovsky apare pe primul plan»¹.

Soliștii străini care ne vizitează, execută de asemenea lucrări de Ceaikovsky, intrate în repertoriul concertistic universal. Astfel la 17 ianuarie 1910, violonistul Geza Kresz² execută «Concertul pentru vioară și orchestră» de Ceaikovski, iar în anul următor, la 6 februarie 1911, pianistul Arthur Schattuck cântă «Concertul pentru pian și orchestră». Este interesant de subliniat faptul că George Enescu — în cadrul celor «16 concerte istorice ale literaturii violinei», organizate în anul 1915–1916 — a cântat același concert pentru vioară și orchestră în re-major (16 februarie 1916) pe care îl socotea printre lucrările remarcabile ale literaturii violonistice.

De altfel, violonistul G. de Kresz, mai sus amintit, este și titularul violinei solo în «Sheherazada», de Rimski-Korsakov, dirijată de George Enescu în 14 decembrie 1914, în cadrul unui concert al orhestrii Ministerului Instrucțiunii. Dar «Sheherazada» era de mult cunoscută publicului nostru. Încă la 27 martie 1905, se dăduse în prima audiție «Suita Sheherazada» de Rimski-Korsakov, care impresionează publicul mai cu seamă din punctul de vedere al măiestriei orchestrale, fiind socotită «un kaleidoscop muzical, în care motive orientale, originale sînt prelucrate de autor într-o formă simfonică și cu multă subtilitate și zăgrăvite cu culorile cele mai vii»³.

Pentru prima oară ascultată în țara noastră, în cadrul celui de al 16-lea concert simfonic din stagiunea 1907 (11 martie), poema simfonică «Antar» atrage atenția publicului fiind semnalată ca o lucrare de seamă, «inspirată de muzica populară rusă și ale căror motive compozitorul le știe a le împleti cu măiestrie și ne prezintă astfel o lucrare remarcabilă»⁴.

Cu ocazia primei audiții, la 18 ianuarie 1909, a «Capriciului spaniol» de același compozitor, critica scoate în evidență

puternica impresie pe care o face «muzica descriptivă» subliniind totodată că Rimski-Korsakov este «una din gloriile Rusiei și în același timp unul din faimoșii ridicători ai muzicii populare în înălțimile artei celei mai rafinate»⁵.

Nu mai puțin prețuit, Borodin este situat printre compozitorii ruși ca un artist de seamă ale cărui compoziții «se distingeau prin originalitate și în care se oglindesc atît de bine moravurile poporului rus. Fapte războinice, cruciade, drame singeroase între țărani ruși, frumusețea sălbatecă a stepelor siberiene și a ținuturilor pustii din Asia mică — toate acestea sînt descrise cu mîna de maestru în muzică de Borodin»⁶. Astfel consemnează critica primele audiții ale tabloului simfonic «În stepele Asiei centrale» (26 octombrie 1906) și a uverturei din opera «Prințul Igor» (30 martie 1908), singurele lucrări ale acestui compozitor, executate în această perioadă. Mult mai tîrziu, la 17 ianuarie 1916, are loc prima audiție a «Simfoniei a II-a în si minor».

În concertul din 22 noiembrie 1909 apare în programul «Filarmonicii» compozitorul Alexandru Glazunov cu poemul simfonic «În pădure», la 19 ianuarie 1913 cu poemul simfonic «S», tenka Razin», iar la 16 februarie 1916 cu «Simfonia a IV-a în mi bemol major», care se bucură de o deosebită apreciere.

Prezența compozitorilor din «mănunchiul puternic» în repertoriul concertelor simfonice, se completează în 1913, în concertul din 1 decembrie, prin execuția poemului «O noapte pe muntele pleșuv» sau — cum se spune în program — «Poemul muntelui pleșuv» de Mussorgsky și prin «Uvertura pe o temă de marș spaniol» de Balakirev executată la 2 februarie 1916. Întreaga școală rusă este astfel cunoscută și în țara noastră.

Publicul a învățat să prețuiască aceste opere și în presă se înregistrează această ridicare a nivelului muzical, ca și dorința publicului de a cunoaște mai mult operele

¹ «Revista muzicală», 13 decembrie 1909.

² Geza Kresz, n. 1882 Budapesta, violonist, elevul lui Hubay, Sevcik, Isaye. La 1908, maestru de concert la orchestra Tonkünstler din Viena. În 1909–1915, profesor la conservatorul din București și prim violonist al cvartetului Curții Regale romine. De la 1916–1923 prim concertmaistru al Filarmonicii din Berlin și Profesor la Conservatorul Stern. De la 1923 la Toronto (Canada), ca profesor la Conservator și conducător al unui cvartet organizat de el. A făcut turnee, a avut succes mai ales prin interpretarea matură a clasicilor și printr-o concepție artistică largă. Căsătorit cu Drewett Nora, pianistă cunoscută.

³ «Voința națională», 1/14 aprilie 1905. «Concerte» de H. Göring.

⁴ Ibidem, 23 martie 1907.

⁵ «Minerva», 15 martie 1911.

⁶ «Voința națională», 23 noiembrie 1908, «Cronica muzicală» de H. Göring.

muzicale ruse. Într-o cronică muzicală, semnatarul își încheie aprecierile despre programele «Filarmonicii» astfel: «Terminând, eu formulez o dorință — ecoul unui deziderat unanim — aș vrea ca d. Dinicu să ne arate în viitor un eclectism veritabil în ce privește alcătuirea programelor sale și să ne prezinte lucrări a căror înaltă ținută artistică să se îmbine cu un interes superior și de care școala rusă și modernă franceză abundă»¹.

Muzica compozitorilor ruși pătrunde și în formațiile mari corale laice din țara noastră; de exemplu, în concertul dat de «Societatea Carmen» sub direcția lui

Chiriac, la 25 noembrie 1908 se execută și coruri de Ceaikovski.

Cel mai târziu va fi audiată în țară muzica de operă rusă, aceasta fiind o consecință firească a abundenței trupelor italiene și franceze de operă în țara noastră, trupe ce promovau în programele lor, cu exclusivitate, muzica de operă a compozitorilor apuseni. Spectacolele de operă rusă vor fi realizate abia după formarea Operei române, constituită de cîntăreți romîni.

Muzica rusă se înscrie însă definitiv în repertoriul concertelor noastre simfonice cucerindu-și locul cuvenit alături de întreaga literatură muzicală clasică și modernă.

FERANDA FONI

DOUĂ LIDURI NECUNOSCUTE ÎN OPERA LUI GEORGE ENESCU

Catagrafia lucrărilor lui George Enescu, întocmită sub supravegherea compozitorului de către Théodore d'Erlanger, directorul publicației «Atlasul muzical», care apare la Paris, și reproducă apoi de criticul Bernard Gavoty în «Amintirile lui George Enescu»², totalizează 37 de opus-uri. Această listă nu cuprinde decât lucrări tipărite, sau în manuscris, dar socotite demne de a vedea lumina zilei de către însuși autorul a cărui exigență față de opera de artă este bine știută.

Astfel, lista nu face mențiune despre simfoniile de școală, dintre care una a fost executată în public chiar sub conducerea autorului. Desigur că printre manuscrisele lui Enescu, sau printre cele răspindite în diferite locuri, mai există și alte lucrări care, chiar dacă nu pot fi considerate drept opere definitive, prezintă un deosebit interes, fiindcă luminează un detaliu biografic sau ajută la studiul muncii sale de creație.

În indexul sus-menționat sînt trecute patrusprezece liduri ale compozitorului sub numerele op. 4, 15 și 19.

Sînt mai întîi, «Le désert», «Le galop» și «Soupir»³, — trei melodii compuse în 1897 pe versurile poetilor parnasieni Jules Lemaitre și René Sully Prudhomme.

Apoi alte șapte liduri, scrise între anii 1907 — 1908 și inspirate de poeziile lui Clément Marot (1495—1544), premergătorul Renașterii franceze: «Estrenne à Anne», «Languir me fais», «Aux demoyselles paresseuses d'écriture à leurs ams», «Estrenne de la Rose», «Présent de couleur blanche», «Changeons propos, c'est trop chanté d'amour», și «De conflict en douleur»⁴, — cînturi în care suavitatea, spiritul galant și humorul gingaș — calități ale literaturii veacului al XVI-lea francez, — sînt redată în melodiile care realizează stilul și atmo fera epocii.

În 1915, George Enescu scrie alte trei liduri pe versurile poetului romantic Fernand Gregh. Dintre acestea, unul, «Cînt tăcut», a fost tipărit pentru prima oară în romînește ca supliment al revistei «Muzica» în 1955⁵.

În broșura sa «George Enescu», părintele Hodoroabă⁶ reproduce în facsi-

¹ «L'Orient», 2 decembrie 1915. «Je formule un vœu en terminant — l'écho d'un desideratum unanime — je voudrais que M. Dinicu nous montrât à l'avenir un eclectisme plus avéré quant à la composition de ses programmes et qu'il nous donnât des œuvres dont une plus haute tenue artistique s'allie à un intérêt supérieurement et dont l'école russe et l'école moderne française abondent largement».

² Bernard Gavoty, Les souvenirs de Georges Enesco, Paris, 1955.

³ Pustiul, Galopul, Suspînul — ultima poezie scrisă de Sully Prudhomme (1839—1907), membru al Academiei franceze, premiul Nobel 1901 — a inspirat un lid și compozitorului francez Henri Duparc.

⁴ Dar către Ana, Dorul îmi dă alean, Către domnițele Ieneșe la scris, Darul trandafirului, Dar de culoare albă, Să nu mai vorbim de dragoste, De am durere în suflet.

⁵ «Muzica», mai 5, 1955. Traducere de Em. Ciomac.

⁶ Preotul N. Hodoroabă, George Enescu, Iași, 1927.



OTILIA MICHAIL

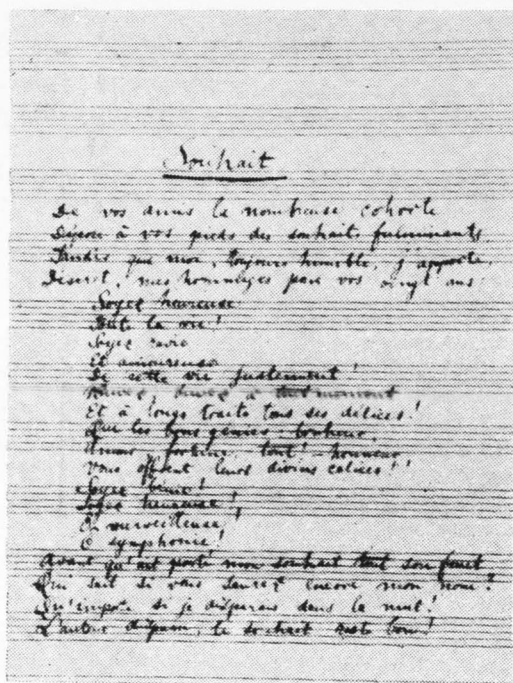
G. Enescu dirijind (1912)

mil un fragment din melodia «Plugar» pe versuri de N. Rădulescu-Niger, datată: Mihăileni în 12/25 mai 1900, cîntec pe care-l găsim integral publicat în revista «Albina» din 1903, în finalul piesei într-un act «Povestea vorbei», sub titlul «Plugar și ostaș»¹.

Acest cîntec este, din cîte se cunosc pînă azi, primul scris pe versuri românești; și chiar dacă valoarea lui nu egalează lidurile de mai tîrziu, el constituie un amănunt semnificativ pentru preocupările lui George Enescu.



Pentru aceleași motive prezentăm în nota de față două texte muzicale inedite, nementionate în nici o publicație.



Cel dintîi datează din 27 noiembrie 1899 și prezintă un îndoit interes, deoarece, în afară de faptul că apare ca un docu-

ment psihologic autobiografic, este în întregime opera lui George Enescu, care i-a făcut și textul. Într-adevăr versul, ca și cîntecul, — al cărui tempo indicat este «Agité comme mon cœur»² — a fost închinat unei anume domnișoare E, cu prilejul aniversării celor 20 de ani. Muzician și poet, Enescu folosește aci o metaforă galantă asemuindu-și muza cu o simfonie — sumum al frumuseții și al complexității muzicale — atunci cînd semnează sfîos doar «Un admirateur de la Symphonie»³.

Grafica succesiunii versurilor, caligrama lor, urmărește să recompună vizual litera majusculă E — inițiala inspiratoarei acestui lid. Iată închinarea, scrisă în 1899 de un tînar de 18 ani:

De vos amis, la nombreuse cohorte
Dépose à vos pieds des souhaits fulminants,
Tandis que moi, toujours humble, j'apporte
Discret, mes hommages pour vos vingt ans.
Soyez heureuse
Toute la vie!
Soyez ravie
Et amoureuse
De cette vie justement!
Buvez, buvez à tout moment
Et à longs traits toutes ces délices!
Que les bons génies: bonheur,
Amour, fortune—tout!—honneur,
Vous offrent leurs divins calices!
Soyez bénie!
Soyez heureuse!
O merveilleuse!
O, symphonie!
Avant qu'ait porté mon souhait tout son fruit,
Qui sait si vous saurez encore mon nom?
Qu'importe si je disparaissais dans la nuit,
L'auteur disparu, le souhait reste bon⁴.

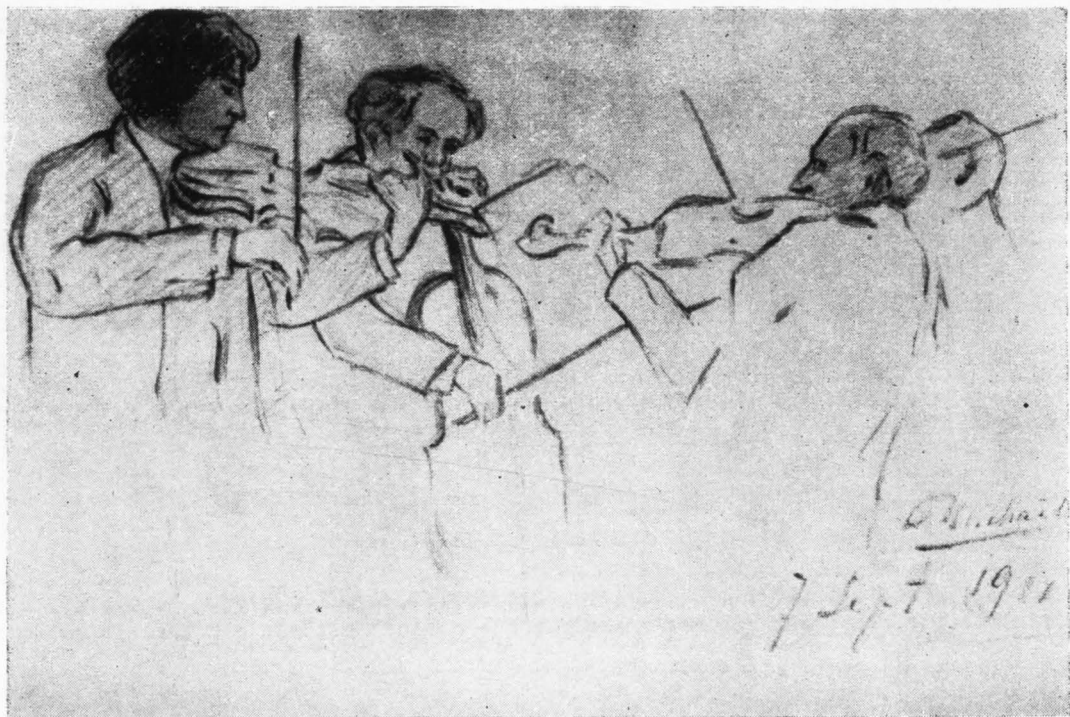
Stilul și spiritul acestui madrigal vădesc din partea lui Enescu cunoașterea poeziilor Pleiadei, și poate cu drept cuvînt fi soco-

¹ «Albina, revistă enciclopedică populară», 7, nr. 4, 1903, p. 111—112, și «Îndrumătorul Cultural», iulie 7, 1955, p. 25.

² «Agitat ca și inima mea».

³ «Un admirator al Simfoniei».

⁴ «Ceata tuturor prietenilor / Vă aduce prinosul urărilor înflăcărâte, / În timp ce eu, smerit, / Vin sfîos cu acest omagiu pentru cei douăzeci de ani ce împliniți. / Fiți fericită / Viața toată! / Fiți mulțumită / Și îndrăgiți această viață /, Bind, bind fiecă clipă / Și sorbindu-i farmecele. / Zinele ocrotitoare să vă dăruiască: fericire, / Dragoste, bogăție — toate! — cinstire, / Îmbiindu-vă din potirele cerești! / Fiți binecuvîntată! / Fiți fericită! / O minunată! / O simfonie! / Înainte ca urarea-mi să-și fi împlinit tot rodul, / Cine știe de-mi veți mai pomeni numele? / Nu-i nimic de mă pierd în noapte, / Chiar de nu va mai fi cel ce v-a făurit cîntarea, / Urările lui rămîine-vor de-a-pururi.»



OTILIA MICHAIL

George Enescu, frații Dinicu și Skohutil făcând muzică de cameră (1911)

tită, ca spirit, o anticipare a viitoarelor melodii la versurile lui Clément Marot, dintr-o lume poetică asemuitoare.

★

Al doilea manuscris e datat din: « Paris, le 9 nov. 1905 »; cîntecul a fost aşadar scris în acelaşi an cu simfonia I în mi bemol major (op. 12) şi înainte de minunatul Dixtuor în re major pentru instrumente de suflat (op. 14).

De inspiraţie şi factură pur romînească, adeverind odată mai mult dragostea lui de ţară, acest lid pentru canto, violă şi violoncel este intitulat « Doina », fiind inspirat de versurile populare culese de Vasile Alecsandri, după cum indică însuşi autorul pe copertă: « Vasile Alecsandri (Poesii populare — Doine — Cucul) ». Acest fapt ni-l arată pe tînărul compozitor citind, cu nostalgia meleagurilor natale, culegerea de poezii populare al cărui alean îl exprimă muzical.

În cele patru pagini scrise de mîna lui Enescu, cu impecabila lui grafie, fără de nici o ştersătură, sub indicaţia « Molto lento, un poco rubato » — muzica acestui mare patriot se înfrăţeşte cu versurile poetului popular:

« Unde-aud cucul cîntînd
Şi mierlele şuiерnd
Nu mă ştiu om pe pămînt !

Eu ڊic cucului să tacă.
El se duse sus pe cracă.
Şi tot cîntă de me sέcă
Ear mai gios pe-o rămurea
Cîntă şi o turturea
Tristă ca inima mea
Cucul ڊice de pornire,
Turturica de jălire
Ş-al meu suflet de peire ! »

Doina îi prilejuieşte lui George Enescu un valoros lid, atît prin conţinutul cît şi prin forma lui specific naţională.

El reflectă dorul de ţară, tristeţea inimii lui, care « ڊice de peire », trăind acolo în mijlocul Parisului, departe de crîngurile moldovene.

Acest preţios document, Enescu l-a încredinţat în 1905 arteistei plastice Otilia Michail Oteteleşanu — martoră apropiată a evoluţiei lui în perioada 1905—1914, care a binevoit să ni-l împrumute. Însotim această notă de cîteva schiţe datorate aceleiaşi arteiste, reprezentîndu-l pe maestru cîntînd la vioară sau dirijînd formaţia care poartă astăzi numele lui George Enescu.

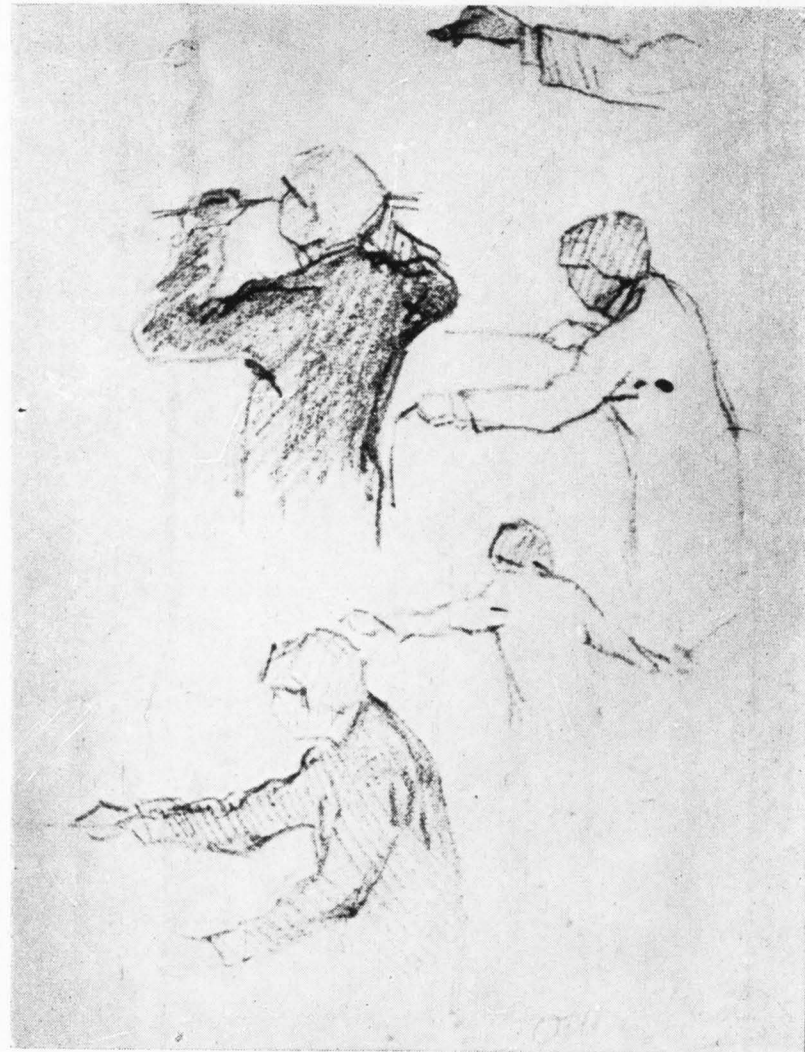
Această Doină, scrisă după Suita I-a cu preludiul la unison, în care Enescu a făcut o sinteză a melodiei populare, dovedeşte continua sa preocupare pentru



OTILIA MICHAİL

G. Enescu la vioară (1911)

<https://biblioteca-digitala.ro/> / <http://istoria-artei.ro>



OTILIA MICHAİL

Cîteva atitudini ale lui G. Enescu în timp ce dirija
un concert în anul 1912

100
100

100
100

100
100

Fragment din partitura lui « Souhait »

Chiață, în fluierul

Canta 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață 10:44

Chiață

Chiață 10:44

Chiață 10:44
(Canta populară din zona)

Chiață 10:44

Handwritten musical score on a single page. The page contains several staves of music, some with lyrics written below them. The lyrics are in Romanian and appear to be a folk song. The handwriting is in a cursive script. The page is numbered '1' in the bottom right corner.

Trei pagini din manuscrisul Doinei

cîntecul românesc. Ambianța tonală și melodică a Doinei ne înfățișează o altă etapă, aceea a armonizării specifice cîntecului popular. Nu este exclus ca asemenea piese mici să mai existe printre manuscrisele maestrului, ca tot atîtea încercări care au premers lucrărilor sale de mai tîr-

ziu, în special «Sonata a III-a» în la minor cu caracter popular românesc. Iar faptul că George Enescu nutrea aceste gânduri încă din anul 1905, aruncă o frumoasă lumină asupra statorniciei lui în ceea ce privește exprimarea specificului românesc în muzică.

BARBU BREZIANU

RECENZII

G. OPRESCU

Sculptura statuară românească

(E.S.P.L.A., București, 1954, 194 p.+120
ilustr.)

Lucrarea Acad. G. Oprescu prezintă dezvoltarea istorică a importante ramuri a artei, pe care o definește titlul ei. Primul merit al lucrării îl constituie faptul că, spre deosebire de starea mai veche a cunoștințelor și, în parte, pe temelia noilor date adunate la Institutul de artă al Academiei R.P.R., autorul împinge mult în trecut originile sculpturii figurative românești, pe care o face să înceapă cu opere ale secolului al XIV-lea printre care semnalăm piatra mormintală de la Curtea de Argeș sau uimitoarea căprioară pe care un meșter necunoscut a executat-o pentru mănăstirea franciscană din Cîmpulung, de unde a trecut în clopotnița mănăstirii Negru-Vodă din același oraș. Sînt grupate apoi toate celebrele opere create în timpul orînduirii feudale ale secolelor următoare, ca, de pildă, sculpturile de pe ușa bisericii de la Snagov (1453), stema țării de la biserica Sf. Dumitru de la Suceava (1535), lespezile funerare ale lui Radu de la Afumați, de la Curtea de Argeș și a lui Albu Golescu de la Vieroși, opere ale secolului al XVI-lea, piatra de mormînt a lui Udriște Năsturel din secolul al XVII-lea, dar mai cu seamă admirabilele detalii sculpturale din portalul bisericii Colțea din București, datînd din același secol, al XVII-lea. Veacul următor aduce, printre altele, motivele sculpturale din biserica

Stavropoleos din București sau un Samson, din trapeza mănăstirii din Rîmnicul Sărat. Se constituie astfel, de-a lungul secolelor, din nevoi de expresie locale și sub influențe identificate de fiecare dată, un început de sculptură românească, puțin cunoscut și, în tot cazul, regrupat și revalorificat de cercetarea mai veche.

O dată cu secolul al XIX-lea, sculptura romînă, chemată acum să răspundă unor nevoi ale vieții publice, devine mai activă. Generația de la 1848 preconizează sculptura statuară menită să immortalizeze marile figuri ale trecutului și să sprijine dezvoltarea civismului și a patriotismului. Ne este înfățișat rolul lui Gh. Asachi, autorul, împreună cu Sungurov, al monumentului de la Copou, din Iași. Statuia unei «Romînii eliberate», opera pe care un artist necunoscut a instalat-o în București încă din primele momente ale revoluției din 1848, a fost distrusă prin actul de vandalism al reacțiunii, după cum ne informează un ecou din presa timpului. Lucrarea acad. G. Oprescu ne înfățișează apoi seria destul de bogată a artiștilor romîni sau străini care lucrează în toată epoca următoare, dînd pentru fiecare caracterizarea naturii talentului și a valorii contribuției lui. Expunerea culminează, firește, cu analiza creațiilor în domeniul sculpturii statuare, în epoca de după 23 August 1944, și reprezintă, în total, un interesant capitol al istoriei artei românești, pe care expuneri paralele, pentru toate celelalte ramuri ale artei, l-ar completa în chipul cel mai folositor.

Cititorul ar fi dorit o bibliografie mai amplă, în care să se fi putut urmări toate izvoarele istorice ale lucrării. Ilustrațiile,

numeroase, nu sînt totdeauna clare: un neajuns pe care o supraveghere mai atentă a imprimării le-ar fi putut evita.

ACAD. TUDOR VIANU

G. OPRESCU

Szathmary

(E.S.P.L.A., București, 1954, 30 p. + 33 ilustr.)

Pentru reconsiderarea marilor noștri artiști plastici Editura de stat pentru literatură și artă a inițiat publicarea unei colecții de artă intitulată «Maeștrii artei românești» și inaugurată cu monografia Carol Popp de Szathmary, al cărei text este scris de academicianul G. Oprescu.

Încă de acum 12 ani, autorul a închinat în primul volum din «Analecta¹», un studiu vast asupra operei și vieții lui Szathmary, ce cuprindea aproape tot ce se putea ști în legătură cu acest multilateral artist.

Reluînd astăzi subiectul, istoricul de artă ne dă o prezentare sintetică a personalității artistice complexe a bătrînului Szathmary. Accentul cade, mai cu osebire, pe desenator și acuarelist; acuarelele sale sînt socotite de autor, atît prin calitatea cît și numărul lor — mai presus chiar decît cele ale lui Aman și Grigorescu. Ele au nu numai valoarea lor artistică, dar o egal de mare importanță documentară, pictorul abordînd cu multă însușire subiectele din realitatea imediată.

Făcînd o comparație între acuarela ce reprezintă Tîrgul Moșilor (reprodusă pe copertă) și instantaneul acuarelistului Preziosi, înfățișînd exact același moment, ne putem da seama de greutatea identificării operelor celor doi artiști.

Arta lui Szathmary reflectă cu spon-taneitate nenumărate aspecte din veacul al XIX-lea, începînd cu țărani în portul lor pitoresc, pînă la tirgoveții din iarmaroace, precupeții, bragaii, sacagii etc. Mărturiile lui se întind pe o lungă perioadă de timp, de vreme ce pictorul, născut în 1812, moare la 74 de ani, în 1886. După cum spune autorul (p. 22) aceste desene sînt mărturii importante și pentru istorici, economiști, geografi — și chiar pentru folcloriștii literari sau muzicali, dacă ținem seama că unele din aceste desene sînt însoțite de portative cu note muzicale indi-

cînd strigătele caracteristice ale persoanelor. Szathmary a practicat acuarela pînă la bătrînețe; se știe că, în 1877, împreună cu echipa de tineri pictori N. Grigorescu, Sava Henția, G. D. Mirea, chemat de Marele cartier general, a însoțit armatele romîne pe cîmpul de luptă comentînd pe viu, cu creionul și cu pensula, într-un fel de «st.nografie în culori» războiul nostru pentru neatinare.

Mai puțin prețuită de autor este pictura în ulei și portretistica lui Szathmary, fapt ce rezultă chiar din dozajul tablourilor reproduse; astfel din 33 ilustrații, doar două sînt uleiuri, și nu din cele mai reprezentative. În schimb Carol Popp de Szathmary, este considerat cu drept cuvînt ca unul din primii peisagiști romîni care a știut să redea vederile din natură în mod realist și însușite de personaje.

Din cu totul alt punct de vedere am obiecta cărții că în tot cuprinsul ei numele complet al pictorului nu se întîlnește scris în întregime decît în cele patru rezumate în limbi străine, adăugate textului de editură.

Două observații de ordin general avem de adus Editurii care stăruie în a difuza o copertă-șablon, cu un chenar ce ține mai degrabă de arta noastră medievală, chenar firește valabil la o fereastră de biserică sau o piatră funerară, dar cu totul inadecvat atît artei lui Szathmary, cît și a celorlalți artiști monografiți. «Maeștrii artei romînești» n-au nevoie de asemenea ornamente dantelate ce amintesc de pirogravurile lui Brumărescu. Trebuie să existe o corelație între formă și conținut. Podoaba aceasta care cuprinde imaginea pe două laturi, în afară de faptul că o îmbicsește și o împestrițează fără rost — mai creează o discordanță între policromia aplicată pe copertă, — (policromie pe care am dori s-o găsim repetată și în interior unde ar fi ferită de unele inerente stricăciuni) — și motivul ornamental care descentrează imaginea, creînd tehnoredactorului anumite probleme de asimetrie care ar putea fi altfel evitate.

A doua observație de ordin general este lipsa oricărui aparat critic, bibliografic, precum și a unor elementare date muzeografice. Credem că chiar atunci cînd e vorba de o simplă monografie de popularizare, nu poate exista un just motiv de a se nesocoti și înlătura munca unui șir de cercetători, cînd rezultatul acesteia este mai mult sau mai puțin folosit. Se cade să se facă măcar o mențiune sumară la sfîrșitul lucrării

¹ Analecta Institutului de istoria artei, v. I, 1943.

(dacă Editura socoate că textul nu trebuie îngreunat cu note, trimiteri ori citate), a izvoarelor știute și întrebuițate la alcătuirea lucrării respective cum și a locului unde poate fi găsită opera și eventual a tehnicii și dimensiunilor lucrării înfățișate.

Regretăm aceste permanente omisiuni pe care le-am întâlnit de altfel, în chip constant, la aproape toate monografiile tipărite de E.S.P.L.A.

Cu aceste obiecții care se aplică deopotrivă tuturor celor 10 monografii apărute pînă în primul semestru al anului 1955 — trebuie să spunem că studiul asupra lui Szathmary reprezintă o prețioasă contribuție la popularizarea și înțelegerea unei importante figuri din istoria picturii românești.

B. B.

I. JIANU

Ștefan Dimitrescu

(E.S.P.L.A., București, 1954, 38 p. + 34 ilustr.)

Arta pictorului Dimitrescu este — așa cum ne spune în studiul său introductiv Ionel Jianu, care prezintă (în ordinea cronologică a apariției lor) această a doua monografie din colecția «Maestrii artei românești» — «o artă realistă, legată de popor, care se situează astfel pe linia tradiției progresiste a picturii românești, făcînd legătura cu maestrul veacului al XIX-lea și pictorii de astăzi din Republica Populară Romînă».

Pînă în prezent nu exista o privire de ansamblu asupra operei și vieții acestui valoros artist, care pentru întia oară apare astfel analizată. Biografia lui Ștefan Dimitrescu arată greutățile pe care le-a avut de înfruntat pînă să ajungă să se afirme:

În tinerețe pictorul cînta din violoncel prin cîrciumi, în tarafuri de lăutari, pentru ca să-și poată cîștiga pîinea. Mai tîrziu avea să se evoce în tablourile sale atmosfera fumurie și plictisitoare a acestor mizere localuri de noapte.

I-a mai fost dat lui Ștefan Dimitrescu să trăiască și să zugrăvească tragedia războiului din 1916, în zguduitoarul tablou intitulat «Morții de la Cașin», prețuit de Tonitza drept «cea mai frumoasă piesă culturală pe care o posedă epoca războiului nostru».

Mai tîrziu, în 1921, Dimitrescu a pictat scene din viața minerilor din Ghelari,

fiind primul artist care a abordat această temă socială, redînd realitatea obiectivă, fără «să născocească forme ieșite din propria închipuire». Toate aceste merite și însușiri, la care se adaugă bogata sa experiența personală — sînt puse în evidență de interesantul studiu ce precede cele 34 de ilustrații.

Monografia mai amintește de prietenia care l-a legat încă din copilărie de Tonitza și mai tîrziu de Francisc Șirato, care îl prețuia pentru lipsa lui de «exagerare retorică sau moleșală sau falsă grație». Alături de aceștia, Dimitrescu a luptat pînă la sfîrșitul zilelor pentru o artă realistă și cu adevărat independentă.

Arătîndu-i-se limitele, opera lui este analizată cu o caldă înțelegere, autorul izbutind să evoce o imagine vie a acestui excelent desenator.

Reproducerea în culori de pe copertă a tablourilor lui Szathmary și Dimitrescu, este încadrată în urite chenare: ocre (la Szathmary) sau de nuanță gri-albăstrie (la Dimitrescu), culori care au prea puțin de-a face cu cromatica acestor artiști.

Semnalăm pentru viitoarele ediții și cîteva mici scăpări din vedere ale corectorului de carte: indicația că autopoștăretul lui Dimitrescu, matur și cărunț, citat la pagina 25, ar data din 1892, e desmințită de lista finală care restabilește anul real, anume 1928; probabil cifrele s-au învîlmășit la tipar. De asemenea, amintim că în 1916 nu exista un liceu Spiru Haret, ci numai un gimnaziu cu acest nume, unde într-adevăr Dimitrescu a deținut catedra de caligrafie și desen.

Aceste mărunte neajunsuri sînt însă neînsemnate față de valoarea unor cărți de artă ce reprezintă un izbutit efort pentru a pune la îndemîna publicului și specialiștilor, comorile artei noastre plastice, și a aduce o nouă contribuție la valorificarea moștenirii noastre artistice.

B. B.

MIRCEA POPESCU

Sava Henția

(E.S.P.L.A., București, 1954, 34 p. + 32 ilustr.)

Cu monografia «Sava Henția» încredințată lui Mircea Popescu, cercetătorul care s-a ocupat în cadrul Institutului nostru de acest subiect, E.S.P.L.A. a dat un adevărat model al

genului. Descoperind prin investigații proprii detalii necunoscute asupra vieții pictorului, întregindu-i imaginea prin parcurgerea tuturor sectoarelor în care artistul și-a exercitat talentul, pictură istorică, peisaj, natură moartă, scenă de gen, compoziție cu temă luată din actualitate, decorație murală și portret, Mircea Popescu prilejuiește cititorului un adevărat ocol al orizontului permis de opera artistului, al cărui centenar al nașterii s-a împlinit odată cu al revoluției de la 1848, și de la a cărei moarte s-a scurs o jumătate de veac. Cu această ocazie a și fost deschisă la Muzeul de artă al R.P.R. expoziția retrospectivă la organizarea căreia autorul monografiei a colaborat.

Drumul parcurs într-o viață aspră și fără mari satisfacții de artistul acesta rămas credincios realismului într-o epocă în care ispita impresionismului începuse a clinti din loc conștiințele artiștilor de la noi, reiese cu claritate și cu justete din excelenta prezentare succintă pe care ne-o oferă monografia, edificatoare pentru precizarea capitolului acestuia din istoria artei românești, și exemplară prin claritatea și concizia plină de miez a expunerii.

Reproducerile întregesc și confirmă aceste încheieri.

Poate că primul hors-texte, portretul de bărbat, nu e chiar cel mai reprezentativ dintre portretele de bărbat ale lui Henția. Ar fi fost preferabil portretul lui Carol Davilla de la Muzeul din Ploiești. Fotografii în care reflexele toșei reliefate n-au putut fi eliminate, au fost totuși utilizate (de exemplu, nr. 17, «Tabără», are tot primul plan albit de reflexe). Ancrasări ale clișeele dau uneori, în Tief-druck, o imagine mai întunecată decât originalul, după cum insuficienta impregnare a hîrtiei cu cerneală duce la imagini prea albe. Se află și cazul de mijloc, cînd toată imaginea capătă un fond cenușiu care-o egalizează, făcînd-o plată. Cerneala e de nuanțe diferite, la fiecare coală alta. Cilindreele plesnite permit infiltrarea cernelii în albul paginii și taie cu striatii clișeele (p. 23, peisajul cu tîrgul de la Brebu). În alte părți, amprente de mîini pe colile umede încă, lătesc sepia din clișeu pe marginea albă a paginii. Ghilotina nemiloasă a legătoriei taie din peisajul «Cheile Doftanei» tot primul plan, ciuntind alte clișee chiar prin dreptul semnăturii. În general, ideea de a pune clișeul pe toată suprafața paginii, fără margini albe, ca la revistele-magazin, nu e fericită, mai întîi pentru că impreciziunile fălțuirii ridică sau coboară clișeul

și o margine, nesimetrică, tot rămîne cele mai adeseori, în al doilea rînd pentru că «izolarea» imaginii rămîne o cerință nesatisfăcută. Deși lipsesc și din această monografie indicațiile de tehnică la hors-texte-uri este bine că în lista ilustrațiilor ne este dată și cronologia operelor.

Trebuie să adăugăm că reproducerea în culori de pe copertă nu e nici reușită, nici reprezentativă pentru Henția, ea contrazicînd chiar definiția la care ajunge autorul asupra caracterelor artei acestui realist, serios meșteșugar și solid constructor al formelor riguros desenate.

I. F.

K. H. ZAMBACCIAN

N. Tonitza

(E.S.P.L.A., București, 1955, 40 p. + 38 ilustr.)

Dintre pictorii a căror activitate s-a desfășurat în prima jumătate a secolului al XX-lea, N. Tonitza a fost una din personalitățile cele mai complexe.

Varietatea, uneori contradictorie, a manifestărilor sale, precum și abundența activității lui publicistice, ridică în fața autorului unei monografii consacrate lui Tonitza o seamă de probleme și greutăți. În monografia consacrată acestui pictor, autorul a reușit, în bună parte, să rezolve aceste greutăți, sintetizînd în 30 de pagini o bună caracterizare a omului și a operei, așa cum rezultă din urmărirea diverselor etape creatoare ale vieții artistului. Cu ajutorul permanentei împletiri a prezentării biografice cu analizele artistice — scurte, dar pregnante și bine adaptate obiectului — autorul scoate în relief caracterul prob și realist al operelor lui Tonitza, atenția și dragostea lui pentru om, unite cu un acut simț al realității politice.

Subliniind importanța activității lui Tonitza în domeniul graficii politice, mai ales în perioada imediat postbelică, atunci cînd a colaborat la «Socialismul», «Cuvîntul liber» și «Facla», autorul monografiei urmărește să determine cu precizie poziția progresistă a lui Tonitza în această epocă de frămîntări adînci. Astfel se explică desigur faptul că despre desenele satirice și caricaturile politice executate de Tonitza înaintea de primul război mondial, nu se vorbește decît foarte rezumativ, doar într-o frază.

Conceptia lui Tonitza despre artă este prezentată de autor prin spicuirea cîtorva citate din articolele critice publicate de

pictor în periodicele vremii. Socotim totuși că o dată cu aceste citate ar fi fost interesant pentru cititor să afle mai multe despre activitatea de critic a lui Tonitza. Articolele sale, pline de îndrăzneală și fantezie, scri-se cu o vervă uneori stridentă, abundă în observații pătrunzătoare, vădind un scriitor talent de pamfletar. Aceste articole meri-tau poate un comentariu ceva mai amplu.

Cît privește caracterizarea picturii lui Tonitza, ea se situează la Zambaccian pe linia unor definiții în care predomină elementul «sensibilitate». Un lirism cald străbate descrierile operelor artistului, des-crieri care mărturisesc fără ocol capacita-tea de înțelegere și entuziasm a criticului față de opera analizată, dar și luciditatea lui cu privire la limitele acestei opere.

Trebuie să subliniem ca un merit în plus al lucrării, judicioasa alegere a ilus-trațiilor din ansamblul cărora cititorul are posibilitatea unei viziuni concise, dar juste asupra diferitelor etape de creație ale pictorului.

A. P.

LELIA RUDAȘCU

N. Grigorescu

(E.S.P.L.A., București, 1955, 66 p. + 62 ilustr.)

Volumul din seria «Maeștrii artei românești» închinat lui Nicolae Grigorescu, avînd textul redactat de regretata Lelia Rudașcu, prezintă, într-o povestire scrisă cu căldură, într-un limbaj clar și accesibil, aspecte din viața și opera marelui nostru pictor. Tonul în care se desfășoară povestirea, menținută într-un ritm molcom și echilibrat corespunde concepției autoarei asupra acestei monografii de popularizare.

În cercetările întreprinse de mai multă vreme în cadrul Institutului de istoria artei, cu privire la viața și opera lui Nicolae Grigorescu, autoarea a ajuns la rezultate noi și mai ales la constatarea faptului că încă înainte de plecarea artistului în stră-inătate pentru studii, N. Grigorescu era un pictor cu personalitatea formată. Acest lucru îl dovedesc picturile de la mănăstire-a Agapia, picturi de care autoarea se ocupă în de aproape, insistînd asupra ace-slei perioade de activitate, mai puțin cerce-tată și subliniată de vechea istoriografie de artă. În expunerea sa, Lelia Rudașcu folo-sește în bună măsură, pentru culegerea date-lor biografice, lucrările mai vechi despre Ni-

colae Grigorescu, precum și unele materiale existente în arhiva Institutului de istoria artei.

Rînd pe rînd sînt analizate diferite grupe de opere ale lui Grigorescu, în strînsă legă-tură cu desfășurarea vieții pictorului, dar și cu determinantele politice și sociale ale momentului istoric. Aceste analize pun în mod firesc accentul pe acele opere care demonstrează cu certitudine dragostea pic-torului pentru poporul său și respectul per-manent față de adevărul vieții. Peisaje, portrete, naturi moarte, flori, tablouri pe tema vieții țăranilor, altele cu diferite subiecte culese în cursul călătoriilor sale în străinătate, sînt prezentate cititorului cu ajutorul unor notații asupra conținutului, în general evocat cu sensibilitate. Nu sînt însă în aceeași măsură subliniate și caracterizate problemele tehnice, specifice picturii gri-goresciene, iar analizele plastice propriu-zise lipsesc de cele mai multe ori. Ceea ce i s-ar putea încă obiecta acestui comentariu asupra operei lui Grigorescu este faptul că se desfășoară cu prea multă uniformitate, că nu accentuează îndeajuns diversele etape ale creației, că nu le delimitează și nu scoate în relief dezvoltarea stilistică a lui Nicolae Grigorescu, diluînd, în aprecieri de ordin general, linia centrală a acestei dezvoltări.

În ceea ce privește anumite amănunte de ordin redacțional, ar fi de dorit — și acest lucru este valabil pentru toate mono-grafiile apărute în colecția E.S.P.L.A. — ca acolo unde se dă trimiterea unui citat să se dea această trimitere în între-gime, pentru cititorul care eventual s-ar interesa de contextul citatului.

Ilustrațiile sînt numeroase, bine alese și îngrijit prezentate, lăsînd însă, în parte, deschisă problema, spinoasă de altfel, a cronologizării. Ar fi de asemenea de dorit să se evite greșeli de natura aceleia de la pagina 43, unde explicația figurii apare: «Bîlci la Buzău» în loc de «Bîlci la Bacău».

Cu aceste mici corective lucrarea poate fi socotită de un real folos publicului larg cititor.

A. P.

PETRU COMARNESCU

Luchian

(E.S.P.L.A., București, 1955, 64 p. + 60 ilustr.)

Monografia aceasta asupra lui Luchian a apărut odată cu cea închinată lui N. Grigorescu, E.S.P.L.A. soco-tînd pe bună dreptate să prezinte deodată cititorilor pe cei doi mari înnoitori ai

picturii românești, consacându-le, în chip firesc, și un număr dublu de pagini față de celelalte monografii din aceeași colecție.

Autorul, Petru Comarnescu, nu scrie acum pentru prima oară despre Luchian. Articole mai vechi îl arătasera preocupat de personalitatea pictorului încercând chiar de pe atunci să închege o definiție în linii generale. Căldura cu care s-a apropiat de opera lui Luchian este evidentă și în paginile monografiei de față. Lăudabile sînt aici mai ales cercetările întreprinse asupra vieții pictorului, precizarea unor amănunte (de pildă casele pe care le-a locuit) sau lista expozițiilor, precum și restituirea titlurilor originale ale unor tablouri, constituind contribuții prețioase la cunoașterea activității sale. Meritorie este și încercarea de a realiza un portret psihologic și moral al lui Luchian, din care să apară o personalitate mai vie și mai conturată decît cea cunoscută pînă acum. Desigur lucrul acesta ar fi fost într-adevăr izbutit dacă autorul ar fi depășit persoana anecdotică a artistului și ar fi urmărit, cum se cuvenea, definirea personalității artistice. În această privință s-a limitat însă la cîteva generalități care sînt departe de a determina individualitatea creatoare a lui Luchian: «continuator al lui N. Grigorescu», «redă viața socială», «umanist și naturist totodată», «exprimă adevărul esențial», «mare liric», «poet al naturii», «pune suflet în toate» etc., lucruri ce s-ar putea aplica oricărui artist. La fel, nici încercarea de definiție finală nu dă o aproximație a personalității originale a lui Luchian.

Păstrîndu-se în astfel de generalități, era firesc ca autorul să nu urmărească evoluția stilului lui Luchian, drumul original al creației sale, iar operele să le analizeze în chip literar, fără o pătrundere a limbajului propriu al fiecăreia, fără a le înțelege ca modalități ale unei viziuni unice. Adoptînd aproape în chip exclusiv metoda literară, autorul s-a lăsat furat deseori de propria-i literatură, îndepărtîndu-se de sobrietatea pe care operele unui artist ca Luchian ar fi reclamat-o, oferind adeseori imagini care ies din limitele operei comentate sau observații de ordin strict plastic eronate.

Astfel, autoportretul «Un zugrav» este socotit în chip excesiv drept «cel mai tragic și mai mobilizator» portret din arta noastră (epitetele superlative, cu «cel mai» nu sînt, de altfel cele mai potrivite) și ca o operă ce înalță dintr-o dată «nivelul artistic și intelectual al culturii noastre» (!!, p. 30). Celelalte autoportrete sînt

considerate mai mult ca documente biografice și foarte greu le-am deosebi de niște bune fotografii. «La împărțitul porumbului» oferă autorului prilejul unei descrieri patetice («Toți pentru unul, unul pentru toți») și cu observații de ordin figurativ eronate («orînduirea în diagonală a alaiului», cînd nici o diagonală nu există în compoziție). La fel de greșite sînt și considerațiile în legătură cu «Lăutul», unde se descoperă «volum», «carnații calde, vibrante» etc., stricîndu-se astfel observația excelentă a înălțării unei scene intime de familie la un ritual. Numai în partea privitoare la «Flori», autorul caută să pătrundă mai mult în lumea picturală specifică lui Luchian, deși și aici cu oarecari incertitudini de limbaj critic.

O cale greșită ce trebuie semnalată este și aceea de a lua în considerație tehnica artistului desprinsă de opere, de a considera procedeele tehnice ca realizări în sine, abstracție, ceea ce duce la o dualitate primejdioasă de conținut și tehnică, sfărîmînd unitatea fenomenului artistic în care, cum se știe, forma este însuși conținutul, după cum conținutul e forma, nici una din ele neputînd fi luată separat.

Monografia lui Petru Comarnescu, atît de lăudabilă în ceea ce privește informația și entuziasmul pentru opera lui Luchian, păcătuiește deci printr-o ocolire a materiei adevărate pe care trebuia s-o trateze: evoluția și definirea stilului personal al artistului și, prin aceasta numai, realizarea portretului său moral. Rareori se întîlnesc în text aluzii la evoluția stilului, și atunci cu regretabile explicații mecaniciste, ca de pildă la pagina 50, unde se afirmă că Luchian «a căutat ca prin puține și viguroase trăsături de penel să dobîndească o cît mai puternică și vie construcție plastică silit poate și de boala care-i amorțea mîinile și mai tîrziu și degetele» (!!). Tot din această ignorare a coerenței stilistice particulară lui Luchian, pictorul e acuzat de erori care nu intră în limitele viziunii sale, găsindu-se, astfel, stridențe de colorit în «Spălătoreasa», sau în «Colț din str. Povernei», nedibăcii în redarea caracterului material al obiectelor.

Neurmărirea constantă a evoluției artistice a făcut să sufere și alegerea reproducerilor unde apar, ce e drept, o seamă de opere inedite, însă nu îndeajuns de semnificative, ca de pildă cele de la nr. 23 («Trei oițe»), nr. 28, («Același suris grațios»), nr. 32, («Țărancă»), sau ca altele care repetă același motiv, nr. 36 și 48 («Colț din

str. Povernei» și «Vara»), nr. 55 și 56 («Adolescentul» și «Cărbunarul»). Dintre acestea unele sînt analizate deși prezintă mai puțin interes decît altele care sînt trecute cu vederea (ca de pildă nr. 27, «La curse», semnificativ pentru anume elemente ale viziunii lui Luchian). De asemenea sînt reproduse prea puține tablouri cu flori, deși în acestea s-ar fi putut urmări cu multă claritate una din laturile însemnate ale creației lui Luchian. Un spirit mai riguros științific în selectarea reproducerilor ar fi fost deci de dorit, cunoscut fiind că într-o monografie de artă reproducerile au cel puțin tot atîta importanță cît și textul.

T. E.

PAUL CONSTANTIN

Grafica politică a lui Iser

(București, E. S. P. L. A., 1955, 30 p., 56 + 1 fig.)

Apariția colecției «Studii de artă» inițiată de E.S.P.L.A., este un fapt îmbucurător pentru cei care așteaptă, pe lângă seria monografiilor de artiști, publicarea unor studii consacrate unei singure probleme sau unei anumite laturi ori faze din activitatea unui artist, cercetată însă în adîncime și sub toate aspectele ei.

Examinînd operele de grafică politică satirică create de Iser în perioada cuprinsă între anii 1905--1915 și publicate în presa epocii, în «Adevărul», «Belgia Orientului», «Furnica», «Facla» și alte publicații, autorul «Graficii politice a lui Iser» încearcă să definească viziunea artistului și stilul său grafic.

Prin importanța subiectului, «Grafica politică a lui Iser» de Paul Constantin corespunde scopului colecției pe care o inaugurează. Într-adevăr, studiarea graficii politice a lui Iser este de natură atît să întregască cunoștințele noastre cu privire la personalitatea acestui artist de frunte, cît și să pună în lumină o întregă epocă de frământări sociale, cu conflictele și realizările ei, confirmînd în același timp adevărul că o operă de artă este valabilă și dăinuie în primul rînd prin legătura ei strînsă și nemijlocită cu actualitatea.

Legătura cu actualitatea epocii este atît de puternică în cazul graficii politice în general, încît nu se poate vorbi despre acest gen de artă fără a evoca, și nu numai în linii sumare, momentul istoric și politic căruia îi aparțin operele cercetate. Acesta

este și punctul de vedere teoretic al autorului cărții; el împletește în permanență prezentarea evenimentelor istorice cu analiza lucrărilor care reflectă aceste evenimente, fără ca totuși să meargă dincolo de o caracterizare sumară a epocii și fără să treacă în revistă toate problemele care au intrat în repertoriul de teme propriu graficii politice a lui Iser. Nu credem că ar fi fost cazul aici să se facă economie de spațiu; faptul că această lucrare a fost integrată într-o colecție intitulată «Studii» îi dădea autorului dreptul și îi impunea chiar îndatorirea de a dezvolta și adînci cercetările asupra uneia din cele mai bogate și interesante perioade din istoria culturală a țării. În felul acesta s-ar fi putut preciza locul lui Iser în întregul curent al graficii satirice politice românești, curent cu o veche tradiție, care a ajuns la o înflorire maximă tocmai în epoca în care a activat Iser pe acest tărîm. Este adevărat că se vorbește despre legătura lui Iser cu cultura progresistă a vremii, dar se trec cu vederea fenomenele artistice similare care, fără să fi atins desigur nivelul artistic al lucrărilor lui Iser, l-au ajutat pe artist prin atmosfera de combativitate și îndrăzneală pe care au susținut-o, cît și prin circulația pe care au asigurat-o anumitor teme de critică socială.

În ceea ce privește raportul dintre titlul volumului și materia examinată într-însul, se poate exprima o nedumerire în legătură cu introducerea în cadrul graficii politice a unor caricaturi, realizate însă în alt spirit decît celelealte—portrete de scriitori, artiști, actori—dintre care unii nu au avut o legătură directă cu viața strict politică, în accepția pe care autorul o dă acestui cuvînt în prima parte a lucrării. Dacă totuși sîntem de acord cu punctul de vedere al autorului, așa cum rezultă el din explicațiile date în paginile 26--27 ale textului cu privire la participarea intelectualilor la mișcarea progresistă a epocii—și este un punct de vedere pe deplin just—credem că ar fi trebuit ca autorul, dînd o sferă largă noțiunii de «politic», să includă în acest studiu și satira îndreptată împotriva moravurilor burgheze—domeniu în care Iser a realizat multe opere remarcabile și care ar fi completat în mod util expunerea. În orice caz, cîteva precizări cu privire la caricatura fără intenție satirică, precizări prin care să se explice rostul portretelor din seria «Figuri contemporane», ar fi fost absolut necesare.

Deși s-a exprimat de mai multe ori pînă acum dezideratul ca aceste volume publi-

cate de E.S.P.L.A. să cuprindă o minimă indicație a izvoarelor, pentru ca cititorul să-și poată completa cunoștințele în problemele care-l interesează, cărțile continuă să apară fără aceste mențiuni. În cazul de față era totuși strict indispensabil să existe referințe bibliografice complete, atunci când apar citate sau când se fac trimiteri, mai ales avînd în vedere că unele din aceste citate sînt de natură să stîrnească o deosebită curiozitate a cititorului (vezi pag. 10, rîndul 11 de jos).

Ca prezentare grafică volumul este îngrijit, coperta sobră și destul de echilibrat compusă. Se poate face o obiecție privitoare doar la titlul cărții care apare îngheșuit. Hîrtia de bună calitate și așezarea dega-

jată a textului în pagină contribuie la înfățișarea plăcută a volumului. Cele 56 de reproduceri ilustrează precis textul și cu excepția planșelor 4 și 5, se bucură fiecare de cîte un comentariu corespunzător. Trebuie să atragem însă atenția asupra unei greșeli tipografice regretabile, dacă ținem seama mai ales de faptul că textul nu depășește 30 de pagini: la pag. 25 se face o trimitere la pl. 12 în care « artistul a conturat chipul dîrz al lui I. C. Frimu ». Ajuns acolo, cititorul constată cu surprindere că în locul lui I. C. Frimu se află țarul Nicolae al II-lea între baionete, I. C. Frimu figurînd în realitate la planșa 11. Editura ar trebui să facă eforturi pentru ca pe viitor asemenea erori să nu se mai repete.

A. P.

REPERTORIUL LUCRĂRILOR REDACTATE ÎN CADRUL
INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI AL ACADEMIEI R.P.R.
DE LA 23 AUGUST 1954 PÎNA LA 31 DECEMBRIE 1955

STUDII, COMUNICĂRI, ARTICOLE, NOTE

ACADEMICIAN G. OPRESCU, Pictorul Szathmary — monografie de popularizare, E.S.P.L.A., 1954, 30 pag.

Ce ne învață clasicii noștri și îndeosebi Grigorescu (publicat în «Arta plastică», 1954, nr. 1).

Gheorghe Tattarescu (publicat în «Contemporanul», 19 noiembrie 1954).

— Sculptura statuară românească, E.S.P.L.A., 1954, 196 pag.

— Ștefan Ionescu-Valbudea — monografie de popularizare, E.S.P.L.A.

Frederic Storck — monografie de popularizare, E.S.P.L.A.

— Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal, Ed. Acad. R.P.R.

— Artele plastice românești în secolele XIX și XX (publicat în «La nouvelle critique», noiembrie 1955).

Date noi despre anii de formație ai lui Nicolae Grigorescu (comunicare prezentată în Sesiunea Secției a VI-a a Academiei R.P.R. din iunie 1955, publicată în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4).

— Ceva despre viața culturală a Cimpulungului din Muscel în secolul al XVI-lea (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4)

SECȚIA DE ARTĂ POPULARĂ

FLOREA BOBU FLORESCU, Evoluția cuptoarelor de ceramică din neolitic pînă în zilele noastre, 116 pag. și 90 pl.

— Portul popular din regiunea Suceava, 50 pag. și 60 pl.

— Portul popular din Tîrlești, 40 pag. și 10 pl.

— Ornamentica populară românească în lemn, 19 pag și 12 pl.

— Producția meșteșugărească a țăranilor și meșterilor romîni neautorizați din Transilvania, 8 pag.

— Ceramica populară românească, 42 pag. și 20 pl.

GHEORGHE FOCȘA, Elemente decorative în arta populară din zona etnografică a Jiului de sus, 38 pag. și 20 pl. (comunicare prezentată în Sesiunea Secției a VI-a a Academiei R.P.R. din iunie 1955).

— Arhitectura populară în zona Zarandului (Valea Crișului Alb, Munții Apuseni) 80 pag. și 35 planșe.

Arhitectura populară în raionul Cîmpeni, 80 pag.

— Ceramica populară în satele Obîrșa și Tîrnăvița din Munții Apuseni, 30 pag. și 10 pl.

— Portul popular în zona etnografică a Jiului de sus, 40 pag. și 30 pl.

— Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova, 80 pag. și 25 pl. (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4).

PAUL PETRESCU și PAUL STAHL, Meșteșugul fluierarilor din Urșani, 14 pag.

— Așezările și locuințele românești de pe cursul superior al Văii Moldovei, 25 pag.

— Construcțiile țărănești din zona Dornelor, 25 pag.

— Ceramica din Hurez, E.S.P.L.A., 40 pag.

— Așezările și locuințele huțule pe Valea Moldovei, 45 pag.

— Gospodăriile cu ocol întărit din țara noastră, 36 pag.

— Ceramica din nord-vestul Olteniei, 40 pag.

— Ceramica smălțuită din Transilvania, 19 pag.

BORIS ZDERCIUC, EMILIA IONESCU, și TANCRED BĂNĂȚEANU, Contribuții la

- cercetarea etnografică a satelor cu G. A. C., 20 pag.
- Valorificarea și dezvoltarea artei populare în satele cu G.A.C., 15 pag.
- Arta populară în Ieud, 75 pag.
- MARCELA FOCȘA, Portul popular din zona Zarandului, 30 pag.
- Portul popular din zona Cîmpeni, 40 pag.
- CORNEL IRIMIE, Piuărit și vîltorit în Mărginime și valea Sebeșului, 35 pag.

SECȚIA DE ARTĂ FEUDALĂ

- TEODORA VOINESCU, Zugravul Pirvul Mutul și școala sa (comunicare prezentată în Sesiunea Secției a VI-a a Academiei R.P.R. din iunie 1955, publicată în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4).
- Legăturile meșterilor argintari din Transilvania cu Țara Românească, 22 pag.
- MIHAI BERZA, Ultimul manuscris miniat din epoca lui Ștefan cel Mare (comunicare prezentată în Sesiunea Secției a VI-a a Academiei R.P.R. din iunie 1955, publicată în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4).
- Stema Moldovei în timpul lui Ștefan cel Mare, (comunicare publicată în «Studii și cercetări de istoria artei», 1950, nr. 1—2).
- Stemele moldovenești din veacul al XVI-lea, 36 pag.
- M. BERZA și MARIA A. MUSICESCU, Monografia mănăstirii Sucevița, 150 pag.
- MARIA A. MUSICESCU și DUMITRU NASTASE. Cercetători de artă veche românească din secolul al XIX-lea, 35 pag.
- CORINA NICOLESCU și FLORENTINA JIPESCU, Din trecutul mănăstirii Probota, 9 pag.
- H. STĂNESCU, Călători străini din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea despre monumente de artă ale orașului Iași (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4).
- Vechi monumente civile și religioase din orașul Brăila, 8 pag. — bibl.
- RADU FLORESCU, Un tip ceramic necunoscut din veacul al VI-lea e.n. (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4).
- Olăria smălțuită din secolele X—XI, 4 pag.

SECȚIA DE ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

- ACADEMICIAN G. OPRESCU și REMUS NICULESCU, Anii de pregătire a lui Nicolae Grigorescu (sub tipar, E.S.P.L.A.).
- REMUS NICULESCU, Contribuții la studiul vieții și operei sculptorului Ion Georgescu, 20 pag.

ION FRUNZETTI, Pictorul C.D. Rosenthal — monografie științifică, 100 p. + addenda.

- Pictorul C.D. Rosenthal — monografie de popularizare, E.S.P.L.A.
- Relieful în sculptura monumentală în R.P.R. (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 1—2).
- Pictorii bănățeni în secolul al XIX-lea, 100 pag.
- Pictorul Mișu Popp — monografie de popularizare, E.S.P.L.A.
- Sculptorul D. Paciurea (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4).
- Pictorul Constantin Daniel, 25 pag.
- ION FRUNZETTI și RADU IONESCU, Ilustrația de carte după 23 August 1944, 80 pag.
- MIRCEA POPESCU, Catalogul științific al operelor lui Barbu Iscovescu, din colecțiile publice (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 1—2).
- Pictorul Sava Henția — monografie de popularizare, E.S.P.L.A.
- MIRCEA POPESCU și AMELIA PAVEL, Unele probleme ale picturii de gen după 23 August 1944, 25 pag.
- RADU BOGDAN, Date noi în legătură cu viața și opera lui Ion Andreescu (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 1—2).
- Documente referitoare la Th. Aman (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4).
- AMELIA PAVEL, Istoria caricaturii politice românești pînă la 23 August 1944, 130 pag.
- Aspecte ale caricaturii politice românești în secolul al XIX-lea (comunicare prezentată în Sesiunea Secției a VI-a a Academiei R.P.R. din iunie 1955, publicată în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4).
- AMELIA PAVEL și RADU IONESCU, Pictorul Nicolae Vermont — monografie științifică, 80 pag.
- BARBU BREZIANU, Un desenator progresist în epoca dintre cele două războaie: Nicolae Cristea (comunicare prezentată în Sesiunea Secției a VI-a a Academiei R.P.R. din iunie 1955, publicată în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4).
- Sculptorul Karl Storck, monografie de popularizare, E.S.P.L.A.
- Două liduri necunoscute în opera lui George Enescu (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4).
- GEORGE POTRA și BARBU BREZIANU, Date noi despre pictorul Barbu Iscovescu (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 1—2).

SECȚIA DE TEATRU

- COLECTIVUL SECȚIEI DE TEATRU, Evoluția concepțiilor despre teatru în cultura românească, vol. II, Scriitorii realiști din a doua

jumătate a secolului al XIX-lea, 360 pag. +
texte antologice.

- Evoluția concepțiilor despre teatru în cultura rominească, vol. III. Publicistii în a II-a jumătate a secolului al XIX-lea, 200 pag. +
texte antologice.

SIMION ALTERESCU, Începuturile criticii teatrale rominești (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4).

Dezvoltarea dramaturgiei originale care oglindește transformarea socialistă a agriculturii, 40 pag.

FLORIN TORNEA, Comedia satirică între cele două războaie mondiale, 120 pag.

- Eminescu despre caracterele dramatice (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4).

MIHAI FLOREA, Ion Ghica, director al Teatrului Național, 25 pag.

ANCA COSTA-FORU, C.A. Rosetti și arta actorului (comunicare prezentată în Sesiunea Secției a VI-a a Academiei R.P.R. din iunie 1955, publicată în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4).

SCARLAT FRODA, G. Ibrăileanu, membru în Comitetul Teatrului Național din Iași, 14 pag.

SECȚIA DE MUZICĂ

ANDREI TUDOR, Eduard Caudella și teatrul liric românesc (comunicare prezentată în

Sesiunea Secției a VI-a a Academiei R.P.R. din iunie 1955, publicată în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 1—2).

M. A. MUSICESCU, Relații asupra muzicii de curte și muzicii țărănești în «Geschichte des Transalpinischen Daziens» de Sulzer (comunicare prezentată în Sesiunea Secției a VI-a a Academiei R.P.R. din iunie 1955, publicată în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 1—2)

N. MISSIR și M. A. MUSICESCU, Eduard Caudella — monografie științifică, 65 pag.

N. MISSIR, Flechtenmacher și începuturile teatrului muzical românesc, 14 pag.

LILA NADEJDE, De la Horul Stabului Oștirii, la Conservatorul din București (comunicare prezentată în Sesiunea Secției a VI-a a Academiei R.P.R. din iunie 1955, publicată în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4).

FERNANDA FONI, Prime audiții de muzică rusă în concertele simfonice din București (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1955, nr. 3—4).

- D. Dinicu și concertele orchestrei Ministerului Instrucțiunii, 40 pag.

ANCA BURSAN și FERNANDA FONI, Gavril Musicescu — studiu monografic, 70 pag.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Anul II

1955

INDEX ALFABETIC

		Nr.	Pag.
JORA MIHAIL,	George Enescu, întemeietor de școală muzicală românească	3—4	19
OPRESCU G.,	Cuvîntare rostită în ședința secției de știință a limbii, literatură și arte a Academiei R.P.R., cu ocazia morții maestrului George Enescu	1—2	11
SĂVULESCU TR.,	George Enescu	3—4	11

ARTĂ POPULARĂ

FLORESCU BOBU FLOREA,	Elemente etnografice în opera lui Dimitrie Cantemir «Descriptio Moldaviae». 1—2	15
FLORESCU BOBU FLOREA,	Interpretarea elementelor etnografice de pe monumentul de la Adamklissi (Tro-paeum Trajani).....	3—4 29
FOCSA GH.,	Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova	3—4 81
STAHL PAUL și PETRESCU PAUL,	Elemente de înfrumusețare a locuințelor țărănești de pe valea Bistriței	1—2 27

ARTĂ MEDIEVALĂ

BERZA M.,	Stema Moldovei în timpul lui Ștefan cel Mare	1—2 69
BERZA M.,	Ultimul manuscris miniat din epoca lui Ștefan cel Mare	3—4 109
NICOLESCU CORINA,	Decorul mănăstirii Neamț în legătură cu ceramica monumentală din Moldova în secolul al XV-lea	1—2 115
OPRESCU G.,	Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal....	1—2 47

		Nr.	Pag.
VOINESCU TEODORA	Contribuții la studiul manuscriselor ilustrate din mănăstirile Sucevița și Dragomirna	1—2	89
VOINESCU TEODORA	Zugravul Pîrvul Mutul și școala sa.....	3—4	133

ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

BOGDAN RADU,	Date noi în legătură cu viața și opera lui Ion Andreescu	1—2	177
BREZIANU BARBU,	Un desenator progresist în epoca dintre cele două războaie — Nicolae Cristea ..	3—4	235
FRUNZETTI ION,	Relieful în sculptura monumentală din R.P.R.	1—2	151
FRUNZETTI ION,	Sculptorul D. Paciurea	3—4	203
OPRESCU G.,	Date noi despre anii de formație a lui Nicolae Grigorescu	3—4	161
PAVEL AMELIA,	Aspecte ale caricaturii politice românești în secolul al XIX-lea	3—4	177
SCHILERU EUGEN,	Grafica satirică a lui I. Iser	1—2	201
ZAMBACCIAN K. H.,	Pictorul istoric rus Vasili Ivanovici Surikov (1848—1916)	1—2	141
ZAMBACCIAN K. H.,	Camil Ressu	3—4	167

TEATRU

ALTERESCU SIMION,	Inceputurile criticii teatrale românești	3—4	265
COSTA-FORU A.,	Hasdeu și problemele teatrului	1—2	257
COSTA-FORU A.,	C. A. Rosetti și arta actorului	3—4	301
PERVAIN I.,	Contribuții la cunoașterea activității teatrale muncitorești din Transilvania	1—2	245
TORNEA FLORIN,	Drumul realismului scenic în teatrul nostru de după eliberare	1—2	227
TORNEA FLORIN,	Eminescu despre caracterele dramatice..	3—4	285

MUZICĂ

MUSICESCU M. A.,	Relații asupra muzicii de curte și muzicii țărănești în «Geschichte des transalpinischen Daciens» de F. I. Sulzer	1—2	291
NĂDEJDE L.,	De la Horul Stabului Oștirii la Conservatorul din București	3—4	313
TUDOR ANDREI,	Eduard Caudella și teatrul liric românesc.	1—2	277

DIN PROBLEMELE ARTEI ȘI ALE CRITICII DE ARTĂ SOVIETICE

PAVEL AMELIA,	Metode sovietice de întocmire a monografiilor de artiști	1—2	305
---------------	--	-----	-----

	Nr.	Pag.
BIELZ IULIU, IRIMIE CORNEL și FLORESCU VLAD,	Însemnări despre un pictor ardelean necunoscut din secolul al XIX-lea	3-4 364
BOGDAN RADU,	Documente referitoare la Theodor Aman.	3-4 367
BREZIANU BARBU,	Două liduri necunoscute în opera lui George Enescu	3-4 390
FLOREA MIHAI,	Manuscrise inedite ale lui Matei Millo ..	1-2 350
FLOREA MIHAI,	Mărturii asupra activității lui Millo în Franța	3-4 383
FLORESCU RADU,	Un tip ceramic necunoscut din veacul al VI-lea e.n.....	3-4 338
FONI FERNANDA,	Prime audiții de muzică rusă în concertele simfonice din București.....	3-4 384
FRODA SCARLAT,	Al. Odobescu — cel dintîi director al Teatrului Național.....	1-2 356
IONESCU EMILIA,	Noua orientare a artelor decorative....	1-2 322
IONESCU RADU,	Date noi asupra vieții și operei pictorului Elliescu	1-2 347
OPRESCU G.,	Ceva despre viața culturală a Cîmpulungului din Muscel în secolul al XVI-lea..	3-4 323
POPESCU MIRCEA,	Catalogul științific al lucrărilor lui Barbu Iscovescu existente în prezent în colecțiile publice de la noi	1-2 334
POTRA GEORGE și BREZIANU BARBU,	Știri noi în legătură cu Barbu Iscovescu, Theodor Aman și alți pictori romîni..	1-2 327
POTRA GEORGE,	Contribuții la cunoașterea activității pictorului I. D. Negulici	3-4 351
SACERDOȚEANU AURELIAN și METZULESCU STELIAN,	Întîia piatră de mormînt a lui Matei Basarab	3-4 342
STĂNESCU H.,	Meșterii constructori, pietrari și zugravi din timpul lui Ștefan cel Mare	1-2 361
STĂNESCU H.,	Călători străini din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea despre monumentele de artă ale orașului Iași.....	3-4 324
VĂTĂMANU N.,	Grigorescu la Salonul Oficial din Paris în 1877	1-2 346
ZDERCIUC BORIS,	Aspecte de arhitectură populară din comuna Ieud, raionul Vișeu, regiunea Baia-Mare	1-2 317

	<u>Nr.</u>	<u>Pag.</u>
COMARNESCU PETRU, Luchian (<i>Theodor Enescu</i>).....	3—4	404
JIANU I., Ștefan Dimitrescu (<i>Barbu Brezianu</i>).....	3—4	401
OFRESCU G., Sculptura statuară românească (<i>Tudor Vianu</i>).....	3—4	399
OPRESCU G., Szathmary (<i>Barbu Brezianu</i>).....	3—4	400
POPESCU MIRCEA, Sava Henția (<i>Ion Frunzetti</i>).....	3—4	401
RUDAȘCU LELIA, N. Grigorescu (<i>Amelia Pavel</i>).....	3—4	403
ZAMBACCIAN K. H., N. Tonitza (<i>Amelia Pavel</i>).....	3—4	402
CONSTANTIN P., Grafica politică a lui Iser (<i>Amelia Pavel</i>)	3—4	405
. * . Istoria artei ruse (<i>Amelia Pavel</i>).....	1—2	367
. * , Repertoriul lucrărilor redactate în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. de la 23 august 1954 pînă la 31 de- cembrie 1955	3—4	407

ТРУДЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВ

СОДЕРЖАНИЕ II ТОМА ЗА 1955 ГОД

		<u>л.</u>	<u>стр.</u>
ЖОРА М.,	Джордже Энеску — основоположник школы румынской музыки	3—4	19
ОПРЕСКУ Г.,	Выступление на заседании Отделения языкознания, литературы и искусства Академии РНР по случаю смерти Джордже Энеску	1—2	11
САВУЛЕСКУ Т.	Джордже Энеску	3—4	11

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

ФЛОРЕСКУ БОБУ Ф.,	Этнографические элементы в произведении Димитрия Кантемира « <i>Descriptio Moldaviae</i> »	1—2	15
ФЛОРЕСКУ БОБУ Ф.,	Толкование этнографических элементов на памятнике в Адамклизси (Троареум Траяни)	3—4	29
ФОКША Г.,	Декоративные элементы землянок юга области Крайова	3—4	81
ШТАЛ П. и ПЕТРЕСКУ П.,	Элементы украшения крестьянских жилищ в долине Бистрица	1—2	27

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

БЕРЗА М.,	Герб Молдавии времен Стефана Великого	1—2	69
БЕРЗА М.,	Последняя лицевая рукопись эпохи Стефана Великого	3—4	109
ВОЙНЕСКУ Т.,	К изучению иллюстрированных рукописей в монастырях Сучевица и Драгомирна	1—2	89
ВОЙНЕСКУ Т.,	Живописец Пырвул Мутул и его школа	3—4	133

НИКОЛЕСКУ К.,	Орнаментация монастыря Нямец в связи с молдавской монументальной керамикой XV века	1—2	115
ОПРЕСКУ Г.,	Саксонские церкви-крепости в Трансильвании	1—2	47

НОВОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

БОГДАН Р.,	Новые данные о жизни и произведениях Иона Андрееску	1—2	177
БРЕЗЯНУ Б.,	Прогрессивный рисовальщик периода между первой и второй мировой войной — Николае Кристя	3—4	235
ЗАМБАКЧАН К. Х.,	Русский исторический живописец Василий Иванович Суриков (1848—1916)	1—2	141
ЗАМБАКЧАН К. Х.,	Камил Рессу	3—4	167
ОПРЕСКУ Г.,	Новые данные о годах формирования Николае Григореску	3—4	161
ПАВЕЛ А.,	Румынские политические карикатуры XIX века	3—4	177
СКИЛЕРУ Е.,	Сатирическая графика И. Иаера	1—2	201
ФРУНЗЕТТИ И.,	Рельеф в монументальной скульптуре РНР	1—2	151
ФРУНЗЕТТИ И.,	Скульптор Д. Пачурия	3—4	203

ТЕАТР

АЛТЕРЕСКУ СИМИОН,	Начала румынской театральной критики	3—4	265
КОСТА-ФОРУ А.,	Хашдэу и задачи театра	1—2	257
КОСТА-ФОРУ А.,	К. А. Росетти и искусство актера	3—4	301
ПЕРВАИН И.,	К изучению театральной деятельности трансильванских рабочих	1—2	245
ТОРНЯ ФЛОРИН	Путь сценического реализма в нашем театре после освобождения	1—2	227
ТОРНЯ ФЛОРИН	Эминеску о драматических характерах	3—4	285

МУЗЫКА

МУЗИЧЕСКУ М. А.,	Заметки Ф. И. Зулцера о придворной и крестьянской музыке в «Geschichte des transalpinischen Daciens»	1—2	291
НАДЕЖДЕ Л.,	От хора штаба армии до консерватории в Бухаресте	3—4	313
ТУДОР А.,	Эдуард Кауделла и румынский музыкальный театр	1—2	277

ПАВЕЛ АМЕЛНИА,	Советские методы составления моно- графии о деятелях искусства	1—2	305
ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТЫ			
БИЛЗ Ю., ИРИМИЕ К. и ФЛОРЕСКУ В.,	Заметки о неизвестном трансильван- ском живописце XIX века	3—4	364
БОГДАН Р.,	Документы, касающиеся Теодора Амана	3—4	367
БРЕЗЯНУ Б.,	Две неизданные песни Джордже Энеску	3—4	390
ВЭТЭМАНУ Н.,	Григореску в парижском Официаль- ном салоне 1877 г.	1—2	346
ЗДЕРЧУК Б.,	Аспекты народной архитектуры села Еуд района Вишнеу области Байя Маре	1—2	317
ПОНЕСКУ Э.,	Новое направление в декоративном искусстве	1—2	322
ПОНЕСКУ Р.,	Новые данные о жизни и произведе- ниях художника Энеску	1—2	347
ОПРЕСКУ Г.,	Некоторые данные о культурной жиз- ни Кымпулунг-Мусчела XVI века	3—4	323
ПОПЕСКУ М.,	Научный каталог работ Барбу Иско- веску, существующих в настоящее время в румынских публичных кол- лекциях	1—2	334
ПОТРА ДЖОРДЖЕ и БРЕЗЯНУ Б.,	Новые данные о Барбу Исковеску, Теодоре Амане и других румынских художниках	1—2	327
ПОТРА ДЖОРДЖЕ,	К вопросу о деятельности живописца И. Д. Негулича	3—4	351
САЧЕРДОТЯНУ А. и МЕТЗУЛЕСКУ С.,	Первый надгробный памятник Матея Басараба	3—4	342
СТЭНЕСКУ Х.,	Мастера-строители, каменщики и ма- ляры времен Стефана Великого	1—2	361
СТЭНЕСКУ Х.,	Иностранные путешественники во вто- рой половине XVIII века и первой половине XIX века о памятниках искусства города Яссы	3—4	324
ФЛОРЕСКУ РАДУ,	Неизвестный тип керамики VI в. н. э.	3—4	338
ФЛОРЕА М.,	Неизданные рукописи Матея Милло	1—2	350
ФЛОРЕА М.,	Новые данные о деятельности Милло во Франции	3—4	383
ФОНИ Ф.,	Первые исполнения русской музыки на симфонических концертах в Бу- харесте	3—4	384
ФРОДА С.,	А. Одобеску — первый директор Го- сударственного театра	1—2	356

	<u>№</u>	<u>стр.</u>
ЖИАНУ И., Стефан Думитреску (<i>Барбу Брезиану</i>)	3—4	401
ЗАМБАКЧАН К. Х., Н. Тоница (<i>Амелия Павел</i>)	3—4	402
КОМАРНЕСКУ П., Лукиан (<i>Теодор Енеску</i>)	3—4	404
ОПРЕСКУ Г., Румынская скульптура статуй (<i>Тудор Виану</i>)	3—4	399
ОПРЕСКУ Г., Сатмари (<i>Барбу Брезиану</i>)	3—4	400
ПОПЕСКУ М., Сава Генция (<i>Ион Фрунзетти</i>)	3—4	401
РУДАШКУ Л., Н. Григореску (<i>Амелия Павел</i>)	3—4	403
П. КОНСТАНТИН. Политическая графика Изера (<i>А. П.</i>)	3—4	405
История русского искусства (<i>А. П.</i>)	1—2	367
Указатель работ, отредактированных в Институте истории искусства Академии РНР с 23 августа 1954 г. по 31 декабря 1955 г.	3—4	407

ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART

Tome II

1955

INDEX ALPHABÉTIQUE

		<u>No</u>	<u>Page</u>
JORA MIHAIL,	Georges Enesco, fondateur de l'école musicale roumaine	3-4	19
OPRESCU G.,	Discours à la mémoire de Georges Enesco, prononcé à la séance de la Section de linguistique, de littérature et des arts de l'Académie de la République Populaire Roumaine	1-2	11
SĂVULESCU TR.,	Georges Enesco	3-4	11

ART POPULAIRE

FLORESCU BOBU FLOREA,	Eléments ethnographiques dans l'ouvrage de Dimitrie Cantemir « Descriptio Moldaviae »	1-2	15
FLORESCU BOBU FLOREA,	Interprétation des éléments ethnographiques qui se trouvent sur le monument d'Adamklissi (Tropæum Trajani).....	3-4	29
FOCŞA GH.,	Eléments décoratifs des huttes du sud de la région de Craiova	3-4	81
STAHL PAUL et PETRESCU PAUL,	Eléments d'embellissement des habitations paysannes de la vallée de la Bistriţa....	1-2	27

ART MÉDIÉVAL

BERZA M.,	Armoiries de la Moldavie au temps d'Etienne le Grand	1-2	69
BERZA M.,	Le dernier manuscrit à miniatures de l'époque d'Etienne le Grand.....	3-4	109
NICOLESCU CORINA,	Le décor du monastère Neamţ et la céramique monumentale en Moldavie au XV ^e siècle	1-2	151
OPRESCU G.,	Les églises fortifiées des Saxons de Transylvanie	1 2	47

		No	Page
VOINESCU TEODORA,	Contribution à l'étude des manuscrits illustrés des monastères Sucevița et Dragomirna	1-2	89
VOINESCU TEODORA,	Le peintre Pîrvul Mutul et son école....	3-4	133

ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

BOGDAN RADU,	Du nouveau sur la vie et l'œuvre de Ion Andreescu	1-2	177
BREZIANU BARBU,	Un dessinateur progressiste entre les deux guerres mondiales, Nicolae Cristea	3-4	235
FRUNZETTI ION,	Le relief dans la sculpture monumentale de la République Populaire Roumaine..	1-2	151
FRUNZETTI ION,	Le sculpteur D. Paciurea	3-4	203
OPRESCU G.,	Nouvelles données sur les années d'apprentissage de Nicolae Grigorescu	3-4	161
PAVEL AMELIA,	Quelques aspects de la caricature politique roumaine au XIX ^e siècle	3-4	177
SCHILERU EUGEN,	L'œuvre graphique satirique d'Iser	1-2	201
ZAMBACCIAN K. H.,	Vassili Ivanovici Sourikov, peintre russe de l'histoire (1848-1916)	1-2	141
ZAMBACCIAN K. H.,	Camil Ressu	3-4	167

THÉÂTRE

ALTERESCU SIMION,	Les débuts de la critique théâtrale roumaine	3-4	265
COSTA-FORU A.,	Hasdeu et les problèmes du théâtre	1-2	257
COSTA-FORU A.,	C. A. Rosetti et l'art de l'acteur	3-4	301
PERVAIN I.,	Contribution à l'étude de l'activité théâtrale ouvrière en Transylvanie	1-2	245
TORNEA FLORIN,	La voie du réalisme scénique dans notre théâtre après la libération	1-2	227
TORNEA FLORIN,	Opinions d'Eminescu sur les caractères dramatiques	3-4	285

MUSIQUE

MUSICESCU M. A.,	Renseignements sur la musique de cour et la musique paysanne dans « Geschichte des transalpinischen Daciens » de F. I. Sulzer	1-2	291
NĂDEJDE L.,	Du chœur de l'État major de l'armée au Conservatoire de Bucarest	3-4	313
TUDOR ANDREI,	Edouard Caudella et le théâtre lyrique roumain	1-2	277

PROBLÈMES DE L'ART ET DE LA CRITIQUE DE L'ART SOVIÉTIQUES

PAVEL AMELIA,	Méthodes soviétiques de rédaction des monographies consacrées à des artistes..	1-2	305
---------------	--	-----	-----

	No	Page
BIELZ IULIU, IRIMIE CORNEL et FLORESCU VLAD,	Notes sur un peintre transylvain inconnu, du XIX ^e siècle	3-4 364
BOGDAN RADU,	Documents ayant trait à Theodor Aman..	3-4 367
BREZIANU BARBU,	Deux lieder inconnus dans l'œuvre de Geor- ges Enesco	3-4 390
FLOREA MIHAI,	Manuscrits inédits de Matei Millo	1-2 350
FLOREA MIHAI,	Témoignages sur l'activité de Matei Millo en France	3 4 383
FLORESCU RADU,	Un type inconnu de céramique du VI ^e siècle de n.è.	3 4 338
FONI FERNANDA,	Premières auditions de musique russe aux concerts symphoniques de Bucarest....	3 4 384
FRODA SCARLAT,	Al. Odobescu, premier directeur du Théâ- tre National	1-2 356
IONESCU EMILIA,	Nouvelle orientation des arts décoratifs..	1-2 322
IONESCU RADU,	Du nouveau sur la vie et l'œuvre du peintre Elliescu	1-2 347
OPRESCU G.,	Quelques données sur la vie culturelle de Cîmpulung (Muscel) au XVI ^e siècle ..	3-4 323
POPESCU MIRCEA,	Catalogue scientifique des œuvres de Barbu Iscovescu, actuellement existantes dans nos collections publiques	1-2 334
POTRA GEORGE et BRE- ZIANU BARBU,	Nouvelles données sur Barbu Iscovescu, Theodor Aman et autres peintres rou- mains	1 2 327
POTRA GEORGE,	Contribution à la connaissance de l'activité du peintre I. D. Negulici	3-4 351
SACERDOȚEANU AURE- LIAN et METZULESCU STELIAN,	La première pierre tombale de Matei Bassarab.....	3-4 342
STĂNESCU H.,	Maîtres constructeurs, maçons et peintres en bâtiments du temps d'Etienne le Grand.....	1-2 361
STĂNESCU H.,	Voyageurs étrangers de la seconde moitié du XVIII ^e siècle et de la première moi- tié du XIX ^e ; leurs opinions sur les mo- numents d'art de la ville de Jassy.....	3-4 324
VĂTĂAMANU N.,	Grigorescu au Salon Officiel de Paris de 1877	1-2 346
ZDERCIUC BORIS,	Aspects de l'architecture populaire dans la commune d'Ieud, district de Vișeu, ré- gion de Baia Mare	1-2 317

	<u>No</u>	<u>Page</u>
COMARNESCU PETRU, Luchian (<i>Theodor Enescu</i>).....	3--4	404
JIANU I., Ștefan Dimitrescu (<i>Barbu Brezianu</i>).....	3--4	401
OPREȘCU G., L'art statuaire roumain (<i>Tudor Vianu</i>).....	3--4	399
OPREȘCU G., Szathmary (<i>Barbu Brezianu</i>)	3--4	400
POPESCU MIRCEA, Sava Henția (<i>Ion Frunzetti</i>).....	3--4	401
RUDAȘCU LELIA, N. Grigorescu (<i>Amelia Pavel</i>).....	3--4	403
ZAMBACCAN K. H., N. Tonitza (<i>Amelia Pavel</i>)	3--4	402
PAUL CONSTANTIN, La graphique politique d'Iser (<i>Amelia Pavel</i>) .	3--4	405
. ' . Histoire de l'art russe (<i>Amelia Pavel</i>)	1--2	367
. ' . Répertoire des travaux rédigés à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie de la R.P.R. du 23 août 1954 au 31 décembre 1955	3--4	407

